

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA IN
ARTI VISIVE, PERFORMATIVE, MEDIALI**

Ciclo XXXII

Settore Concorsuale: 10/B1 – STORIA DELL'ARTE

Settore Scientifico Disciplinare: L-ART/02 – STORIA DELL'ARTE MODERNA

**PALAZZO VIZZANI: LO SPAZIO TRA CONCETTO E IMMAGINE
—UNA NUOVA INTERPRETAZIONE ICONOGRAFICA**

Presentata da: Wei Bairang

Coordinatore Dottorato

Supervisore

Prof. Daniele Benati

Prof.ssa Sonia Cavicchioli

Esame finale anno 2020

ABSTRACT

Questa tesi è dedicata a palazzo Vizzani, una dimora nobile costruita a Bologna nel XVI secolo. Per essere più precisi, lo studio si concentra sulle opere pittoriche decorative completate nel XVI secolo nel primo piano del palazzo, soprattutto i due cicli d'affresco: uno intitolato *La storia di Ciro*, l'altro *Le donne romane*.

Il periodo preso in considerazione è quasi metà secolo dopo la caduta della famiglia Bentivoglio nel 1506. Essendo una delle famiglie nobili di Bologna, i Vizzani decisero di ricostruire un nuovo palazzo non soltanto per comodità abitative, ma anche per soddisfare le esigenze di rappresentanza nell'ospitare amici o altri visitatori importanti in un'ambiente più elegante e di prestigio. Il cantiere, compreso le decorazioni interne, durò alcuni anni. Sebbene ci siano alcune scene danneggiate durante i secoli, gli affreschi del palazzo sono, nel complesso, abbastanza ben conservati. Le pitture furono realizzate da alcuni dei più importanti pittori locali del tempo che contribuirono con le loro tecniche: Tommaso Laureti, Lorenzo Sabatini e Orazio Samacchini. Questi artisti rendono palazzo Vizzani un esempio prezioso per studiare la storia locale e l'ambiente artistico bolognese della seconda metà del XVI secolo. Ciò nonostante il palazzo e la sua decorazione sono stati trascurati dagli studi e presentano ancora molti interrogativi a cui rispondere. Per esempio, i problemi della datazione e delle attribuzioni di alcune pitture, i temi e i significati più profondi delle opere, i collegamenti e le allusioni con il contesto storico riferiti al passato e al presente di quel periodo e la prospettiva della famiglia Vizzani.

Il trovare delle plausibili risposte a queste domande, è stato l'obiettivo principale di questo studio. Il fregio con la storia di Ciro ci presenta un soggetto raramente raffigurato nella storia d'arte, per meglio comprendere i motivi dietro a questa scelta, ho provato a ricostruire il contesto in cui è stato concepito, e i relativi argomenti tradizionali. È da notare il possibile collegamento fra la storia di Ciro e quella della Fortuna, che potrebbe essere un significato nascosto nella strategia narrativa di quest'opera. L'altro fregio, che raffigura alcune donne romane illustri, è anche un esempio più unico che raro per diverse motivazioni—le donne che prendono azioni diventano gli esempi delle virtù cardinali.

Alla fine, ho provato a dare qualche spiegazione sintetica sul progetto decorativo interno di tutto il palazzo, che secondo me, condividono un certo pensiero sull'argomento di *Otium* e *Negotium*, cioè il conflitto e l'unità fra la vita contemplativa e la vita attiva, che forma uno spazio dinamico sia nel palazzo in sé che nel progetto pittorico decorativo interno.

INDICE

INDICE

INTRODUZIONE	1
Un palazzo notevole del '500	1
Fonti e studi precedenti	3
Struttura della ricerca	10
 CAPITOLO 1: SGUARDI SUL CONTESTO STORICO	 12
1.1 Società e cultura bolognese nel XVI secolo	12
1.2 I palazzi nobili del '500 e il contesto storico-culturale	14
1.3 I pittori e le pitture bolognesi del Cinquecento	15
 CAPITOLO 2: LA COMMITTENZA E LA COSTRUZIONE	 21
2.1 La storia della famiglia	21
2.2 La realizzazione del palazzo e i fondatori	23
2.3 Le opere di Pompeo Vizzani e l'Accademia degli Oziosi	32
2.4 La data della costruzione del palazzo	38
2.5 La ricerca della paternità	39
 CAPITOLO 3: IL FREGIO DI CIRO IL GRANDE	 44
3.1 Erodoto nel fregio—un'interpretazione visiva delle <i>Storie</i>	49
3.2 Ricerca stilistica e dibattito sulla datazione	57
3.3 Dagli arazzi al fregio—l'ipotesi della fonte d'ispirazione	63
3.4 La figura di Ciro il Grande e il tema dello “Specchio dei Principi”	68
3.5 <i>Le storie di Ciro e Il trionfo della Fama</i> —una connessione possibile	75
3.6 Il tema della Fortuna e il fregio—analisi sulla strategia di narrazione	83

CAPITOLO 4: IL FREGIO DELLE DONNE ROMANE	98
4.1 Il programma iconograico	99
4.2 Elisabetta—la vedova che cura la famiglia	107
4.3 Il <i>De Mulieribus Claris</i> di Boccaccio e la “querelle des femmes”	110
CONCLUSIONI	121
IMMAGINI	128
BIBLIOGRAFIA	169

INTRODUZIONE

Un palazzo notevole del '500

Il palazzo Vizzani, sito in via santo Stefano 43 a Bologna, è un'elegante costruzione del XVI secolo. L'edificio si trova di fronte alla Piazzetta di S. Biagio, da cui si può ammirare la facciata del palazzo. Nonostante non si presenti più immacolato come quattrocento anni addietro, il tempo ha dato a questo edificio di tre piani un'eleganza antica (fig. 1–2).

Il palazzo fu costruito approssimativamente fra il 1559 e il 1566, realizzato dall'illustre famiglia Vizzani per fissare una dimora che si potesse adattare meglio allo stato sociale della famiglia. Confrontandolo con gli altri palazzi dello stesso periodo—il palazzo Poggi e il palazzo Bocchi, per esempio—questo palazzo, anche se non è il più lussuoso né il più grandioso, non manca di fascino distintivo e di alcune notevoli qualità. Durante gli anni, il palazzo fu il luogo di residenza di alcuni dei personaggi più importanti del loro tempo. Prima di tutto, fu la casa di Pompeo Vizzani (1540–1607), lo storico locale, e Filiberto Vizzani (? –1691), il senatore bolognese; nel 1732 passò in proprietà al cardinale Lambertini (1675–1758), il futuro Papa Benedetto XIV; ospitò anche le due duchesse d'Albany nel settecento. Il palazzo assistette anche ad alcuni celebri eventi della città: fu il luogo adibito ad ospitare uno dei più memorabili banchetti nella storia di Bologna, offerto dal Gonfaloniere Francesco Ratta il 28 febbraio 1693 (fig. 3).

Da un punto di vista storico ed artistico, quest'edificio possiede un valore innegabile. Dopo più di quattrocento anni e numerosi restauri, la facciata e la struttura interne del palazzo sono rimaste generalmente integre. Si presenta come un esempio prezioso per studiare le dimore nobili bolognesi progettate e fabbricate nel '500. Il palazzo conserva molti dipinti murali del XVI secolo, realizzati dai pittori locali più illustri di quel tempo. Come già indicato da Daniele Benati, “Il ciclo decorativo di

palazzo Vizzani costituisce uno dei testi più importanti, anche se finora non adeguatamente noto, del secondo manierismo bolognese...”.¹ Fra i dipinti restanti, uno dei meglio conservati è un fregio di una sala al piano nobile, che descrive la vita di Ciro II di Persia, oggi attribuito a Lorenzo Sabatini (1530–1576)² (fig. 4–17). Nella camera attigua alla Sala di Ciro, si conserva anche un fregio dipinto della stessa mano,³ nonostante sia parzialmente rovinato, è ancora ammirabile, raffigurante diversi episodi delle donne romane illustri⁴ (fig. 18–20). C’era anche un fregio dipinto da Tommaso Laureti (1530–1602) raffigurante la vita di Alessandro Magno, che venne strappato e riportato su tela da Giulio Cesare Pietra nel XIX secolo, oggi ne sono rimasti nove strappi, tutti conservati nel palazzo.⁵ Ci sono ancora altri dipinti murali bellissimi: le *Allegorie della Gloria e della Fama* nella volta del primo pianerottolo⁶, e il *Polifemo accecato da Ulisse* (fig. 22) sospeso sulla parete di fronte al secondo pianerottolo, attribuiti anch’essi a Lorenzo Sabatini.⁷ In una sala al piano terra, sono presenti, la

¹ Benati 1986, p. 212.

² Il nome di Lorenzo Sabatini è avanzato da Giuseppe Cirillo e Giovanni Godi, si veda Cirillo-Godi 1982, p. 32, nota. 82. Questa ipotesi è stata accettata dalla maggior parte degli studiosi. Si veda Benati 1986, p. 212; Winkelmann 1986, p. 598–9; Cordellier 2002, p. 316.

³ Michele Danieli e Valentina Balzarotti entrambi hanno assegnato il fregio a Lorenzo Sabatini. Si veda Danieli 2019, p. 83; Balzarotti 2018, pp. 96–97; mentre Vera Fortunati ha avanzato la paternità di Prospero Fontana, “per i chiari parallelismi col ciclo affrescato nella cappella del Legato (Bologna, Palazzo Comunale)”. Si veda Fortunati Pietrantonio 1986 b, p. 347.

⁴ Cfr. pp. 99–106.

⁵ L’attribuzione di questa opera si basa sulla testimonianza di Agostino Amadi. Cfr. p.5; si veda Marogiu 2004, p. 31, nota. 13; Danieli 2019, p. 51–68. Sull’iconografia dell’opera di veda Marogiu 2004. Su Tommaso Laureti si veda Colucci 2007, Dettmann 2010, Fontana 2011, Mazzola 2011, Tuttle 2015.

⁶ Attribuito a Lorenzo Sabatini da Benati (Benati 1986, p. 212) e Winkelmann (Winkelmann 1986 a, p. 599), Michele Danieli 2019, pp. 100.

⁷ Secondo Alessandro Longhi questa opera in origine ornava la fuga del camino della sala di Ciro, Longhi 1902, p. 20; l’opera è datato 1570; tradizionalmente attribuito a Pellegrino Tibaldi da

Caduta d'Icaro (fig. 21) e *Manio Curio Dentato* (fig. 23), opere realizzate da Orazio Samacchini (1532–1577);⁸ due affreschi con *Giano bifronte* e *Saturno*, anch'essi dovuti molto probabilmente a Samacchini, ornano le volte dell'atrio di accesso allo scalone.⁹

Tutti i pittori sopra menzionati sono i più illustri di Bologna, vale a dire che lo studio di palazzo Vizzani—compresi la storia dell'edificio, della famiglia e delle opere d'arte relative, delle quali fino a oggi sappiamo ancora ben poco—ci aiuterebbe a rivelare di più sull'attività di questi importanti artisti locali. Per esempio, le *Storie di Alessandro Magno*, a noi nota, è la prima opera realizzata da Tommaso Laureti a Bologna; potrebbe essere la prima committenza importante ricevuta a Bologna. Perciò la sua opera in palazzo Vizzani costituisce un ottimo esempio per studiare il suo stile iniziale, aiutandoci così anche a conoscere meglio la sua attività durante il suo primo soggiorno a Roma—periodo di formazione dell'artista fino ad oggi poco conosciuto.

Fonti e studi precedenti

Essendo uno dei più eleganti e sontuosi palazzi della città, non è una sorpresa scoprire che abbia attirato l'attenzione dei cronisti e degli storici d'arte di Bologna fin dalla sua fondazione. Fortunatamente è per noi facile trovare molti scritti ed episodi storici riguardanti quest'edificio. Il primo documento noto sul palazzo è del 1560. Nella *Graticola di Bologna*, Pietro Lamo scrisse:

Malvasia (Malvasia 1969, p. 194); è stato riferito a Lorenzo Sabatini da Benati (Benati 1986, p. 212) e Winkelmann (Winkelmann 1986 a, p. 605). Si veda anche Danieli 2019, pp. 96–100.

⁸ Attribuito a Orazio Samacchini da Benati (Benati 1986, p. 212) e Winkelmann (Winkelmann 1986 b, p. 636, 643); Michele Danieli 2019, pp. 87–96.

⁹ Si veda Benati 1986; Danieli 2019, pp. 98–99.

venendo verso la piacia, a man sinistra, una gentildona vedova bolognese,
nominata Madonna Isabeta da Vigiano, fa fare una bela fabrica molte laudabile,
L'architeto è Bartolomeo Triachino bolegneso...¹⁰

Due anni dopo, Giambattista Marescalchi scrisse nel suo manoscritto:

Vedeausi anchora il palazzo Vigiani in stra S. Stefano dritto a santo Biasio
condotto a buona termine, e quasi finito. ¹¹

Entrambi i cronisti ci hanno fornito i dati più importanti per fissare la data di costruzione del palazzo.

Negli anni successivi Pompeo Vizzani, Agostino Amadi e Ignazio Danti ci hanno lasciato varie informazioni sul palazzo nei loro manoscritti. Il testo più dettagliato dovrebbe essere quello di Pompeo Vizzani. Egli fu non solo uno dei proprietari del palazzo, ma anche uno storico bolognese importante. Nei suoi manoscritti ora conservati nell'Archiginnasio,¹² nel capitolo intitolato *Vita, gresti, et costumi di Pompeo Vizani scritti da lui medesimo nel'anno del Signore CD. D. LXXXV, et di suo età XLV*, Pompeo trattò del palazzo della sua famiglia. È un peccato notare che nel testo non siano forniti i dettagli sulle opere d'arte nel palazzo, né alcun nome degli artisti relativi.¹³ Fortunatamente, abbiamo ancora gli scritti di Amadi, che raccontò non solo la storia della famiglia Vizzani e del loro palazzo, ma anche gli artisti che parteciparono alla realizzazione delle opere d'arte nell'edificio; le sue parole furono anche copiate dallo stesso Pompeo Vizzani, il proprietario del palazzo, in un suo manoscritto. Grazie al racconto di Amadi, possiamo sapere che il palazzo fu ornato “con molte sculture et con varie pitture di maestri eccellentissimi”¹⁴. Poi sottolinea:

¹⁰ Lamo 1996, p. 60.

¹¹ Marescalchi 1562, foll. 6v.

¹² Pompeo Vizzani, *Opere*, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B. 164.

¹³ Si veda, Vizzani 1585.

¹⁴ Amadi 1585c. foll. 13v.

vi era una sala dipinta di mano di Tommaso Laureti, siciliano, con un soffitto di prospettiva mirabile, adornato riccamente con molto oro; et nel fregio vi sono dipinte le attieni di Alessandro Magno in sedici quadri per mano del medesimo, et un camino di marmo preciosissimo.¹⁵

Le parole descrivono proprio l'affresco prospettico di Tommaso Laureti, sfortunatamente perduto. Già famoso e apprezzato fra i contemporanei, l'affresco fu onorato da molti storici e cronisti del tempo. Ora possiamo soltanto immaginare la sua bellezza attraverso i resoconti e commenti storici. Il fregio con le *Storie di Alessandro Magno* fu coperto per molti anni, fino a essere riscoperto e poi riportato su tela.

Secondo gli scritti di Amadi, “vi sono ancora due camere et molti quadri di mano Lorenzo Sabatini detto Lorenzino. Un'altra stanza di mano di Prospero Fontana. Una stanza di mano di Horatio Samacchini”.¹⁶ Oltre agli affreschi, il palazzo possedeva, una volta, “quadri infiniti di mano di Franza, del Primadizzo, del Passerotto e di altri pittori eccellentissimi”.¹⁷

Nelle *Due regole della prospettiva pratica di Jacopo Barozzi da Vignola* pubblicato nel 1587, Ignazio Danti racconta del soffitto prospettico di Tommaso Laureti:

delle prospettive fatte nelle soffitte, si ne vede una rarissima in Bologna nel palazzo del Signore Iasonne, e del Signor Pomepeo Vizani, giovani gentilissimi, e molto amatori della virtù, i quali hanno mostrato un magnificentissimo animo nel fabbricare un palazzo molto ornato d'Architettura antica, arricandolo poi di molte nobili pitture, fatte da eccellenti maestri, tra le quali è cosa rarissima la soffitta della sala principale, fatta da Tomaso Laureti Siciliano di sopra nominato, con molto studio, si come egli ha vfato ordinariamente in tutte l' opere sue fatte in Bologna, e altrove: e al pre sente nel fare gl'ornamenti di pittura tra le storie nella sala di Constantino, mostra quanto di questa nobil pratica sia intendente (...) Et

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Amadi 1585c. foll.14r.

¹⁷ *Ibidem*.

accompagnò poi questa soffitta con un ricco fregio di storia nella muraglia de' fatti di Alessandro magno, e nel mezo d'essa soffitta vi fece una storia, dove è la Fama con i piedi sopra il Mondo, e ha à man destra l'Honore, e à man sinistra la Vittoria, la quale accennando con dito mostra alla Fama il mondo vinto da Alessandro, accio celebri e sparga il nome suo per tutto, in ciascun secolo auuenire.¹⁸

Nel libro Danti usò non solo le parole, ma anche fornì un'illustrazione, la quale data 1562, rivelando circa un quarto del soffitto prospettico. Questo è l'ultimo testimone pittorico del soffitto (fig. 24).

Nel XVII secolo ci furono alcuni scrittori, come Francesco Cavazzoni e Carlo Cesare Malvasia, che citarono le opere d'arte in palazzo Vizzani. Nel *Pitture et sculture et altre cose notabili che sono in Bologna e dove si trovano* del 1603, Cavazzoni scrisse:

In casa de' Vigiani in strada S. Stefano vi è una sala di sopra con un sfondato di prospettiva in su ed istorie sopra il focco fatto in fresco da Tomaso Ciciliano, opera studiosa e molto lodata. Vi è ancora molte altre opere pur in fresco parte di Lorentino ed Orazio Samachino, molto lodate e belle.¹⁹

Mentre Malvasia ci dà più dettagli nelle *Pitture di Bologna (1686)*:

Adorno ne' volti delle scale, ne' palchi e fregi delle stanze, e ne' camini, di pitture de' maestri avanti i Carracci, tanto da essi stimato, ed osservate, come lo mirabile sfondato del Laureti, le gentili Virtù del Sabbatini, la ben' intesa Caduta d'Icaro del Samacchini, il ben risentito scorziabile dell'Ercole incendiantesi del Tibaldi, e simili. Parimente poco di qui lunge, a mano sinistra, fra gl' altri nobilissimi, è riguardevole.²⁰

¹⁸ Danti 1583, p. 87.

¹⁹ Cavazzoni 1999, p. 58.

²⁰ Malvasia, 1969. p. 194.

Dal XVIII secolo in poi, siccome alcune opere furono perse o danneggiate nel corso del tempo, i resoconti sul palazzo divennero sempre più imprecisi e inaffidabili, molti furono inventati soltanto sulla base di dicerie o fantasie. Per esempio, il Guidicini sbaglia la data della costruzione (1536–1630) del palazzo nel suo scritto.²¹ Il Fantuzzi, invece, nella sua biografia di Pompeo Vizzani, indica la data corretta (1559).²² Marcello Oretti nel suo manoscritto, rivela che fu Tommaso Laureti il progettista del palazzo— invece di Bartolomeo Triachini, come sostenuto da Lamo—potrebbe essere una interpretazione falsa del testo del Danti.²³

Nel XX secolo, troviamo *Il palazzo Vizani (ora Sanguinetti) e le famiglie illustri che lo possederono: cenni di storia bolognese*, pubblicato nel 1902 dallo storico Alessandro Longhi, che ha raccontato una storia precisa e dettagliata non solo del palazzo, ma anche della famiglia Vizzani; egli ha anche registrato i restauri realizzati durante gli anni e, grazie a lui, siamo perciò in grado di sapere come si sono riscoperti i fregi dipinti delle *Storie di Ciro* e le *Storie di Alessandro*.²⁴

Altri studiosi, come Adolfo Venturi, Heinrich Bodmer, Giuliano Briganti, Giuseppe Cirillo e Giovanni Godi, Jürgen Winkelmann, Vera Fortunati Pietrantonio, menzionano alcune opere del palazzo nelle loro ricerche, danno le proprie opinioni sul problema di attribuzione.²⁵ Comunque, non c'è nessuno che abbia realizzato una ricerca d'insieme su tutte le opere pittoriche del palazzo, che considera tutte le opere pittoriche nell'insieme.

²¹ Si veda Guidicini, *Cose notabili della città di Bologna ossia storia cronologica de'suoi stabili sacri, pubblici e privati*, V, 1873, pp. 86–88.

²² Fantuzzi 1965, IV, p. 207.

²³ Cfr. pp.5–6.

²⁴ Longhi, 1902, pp. 10–21.

²⁵ Si veda Venturi 1933, p. 552; Bodmer 1934, II, in “Il comune di Bologna”, XII, p. 45; Briganti 1945, p. 121; Arcangeli 1956, p. 22; Cirillo-Godi 1982; Winkelmann 1986 a, p.598–600, p. 605; Winkelmann 1986 b, p. 636–637, p. 643; Fortunati Pietrantonio 1986 b, p. 347.

Nel libro pubblicato nel 1974, intitolato *I palazzi senatorii a Bologna: architettura come immagine del potere*, Giampiero Cuppini dedica una breve ma eccellente “biografia” a palazzo Vizzani. In essa analizza il progetto della facciata e della planimetria, e suggerisce che il progettista del palazzo debba essere Tommaso Laureti,²⁶ invece di Bartolomeo Tranchini, come creduto da molti. In *Palazzi e case nobili del '500 a Bologna, la storia, le famiglie, le opere d'arte* del 1986, Roversi afferma che l'opinione di Cuppini “merita attenzione anche se non è del tutto nuova”, cioè “già stata suggerita due secoli fa dell'Oretti”.²⁷ Il suo contributo più importante consiste nel riaffermare la data dell'inizio della costruzione del palazzo, proponendo la data del 1559, invece del 1549.²⁸ Nello stesso libro Daniele Benati ha presentato un'idea esauriente degli affreschi del palazzo. Egli ha indicato che il ciclo decorativo di palazzo Vizzani, pur essendo uno dei testi più importanti del secondo manierismo bolognese, non ha attirato abbastanza l'attenzione dei ricercatori.²⁹

Il ricercatore olandese Anton W. Boschloo, nel suo libro *Il fregio dipinto a Bologna da Nicolò dell'Abate ai Carracci (1550-1580)*, ha provato ad identificare il tema iconografico dei due fregi del palazzo. Egli è stato il primo ricercatore a suggerire che il fregio con quattordici episodi nella sala al piano nobile sia le storie di Ciro, invece che il mito di Atreo e Tieste suggerito da Alessandro Longhi.³⁰ La proposta del Boschloo ha ottenuto il supporto dagli altri studiosi.

Dopo Boschloo, la ricerca sulla questione iconografica ha subito un arresto per molti anni, fino al 2004, quando Marcella Marongiu ha pubblicato *Le storie di Alessandro Magno in palazzo Vizzani a Bologna*. La studiosa ha fornito un'analisi approfondita sul problema iconografico del fregio con le *Storie di Alessandro Magno*, riprendendo in esame le fonti letterarie fossero usate dall'artista; ha anche analizzato le

²⁶ Cuppini 1974, p. 79.

²⁷ Roversi 1986, p. 202.

²⁸ *Ibidem*, pp. 200–201.

²⁹ Benati 1986, p. 212.

³⁰ Boschloo, 1984, p. 72–74, Longhi, 1902, p. 18.

attività e i gusti artistici dei committenti e suggerito che Pompeo e Camillo Vizzani siano stati ideatori del programma iconografico del palazzo.³¹

Proprio negli ultimi due anni, durante le mie ricerche, sono state pubblicate due contributi su palazzo Vizzani. Il primo è un articolo di Valentina Balzarotti, pubblicato su *Studi di Storia dell'Arte*, l'altro è un volume a cura di Michele Danieli.

Il primo articolo si concentra sul fregio rappresentante le *Storie di Ciro*, e sottolinea come le citazioni puntuali dalla pittura romana di Perino del Vaga, Pellegrino Tibaldi, Francesco Salviati e Taddeo Zuccaro, suggeriscano che questo fregio sia un'opera significativa di Lorenzo Sabatini, rendendo perciò necessario riconsiderare la prima attività del pittore bolognese. L'autrice suppone anche che Sabatini possa aver fatto un viaggio non documentato nella città papale nei primi anni della carriera, sul quale ancora non vi è stata una ricerca in merito.³²

Il secondo ha sintetizzato alcuni frutti recenti di diversi ricercatori, che includono le ricerche sul palazzo stesso, sulla sua storia, sui committenti, e sui lavori di decorazione. Sono anche state pubblicate alcune nuove evidenze rilevate durante l'ultimo restauro (condotto dallo studio di Camillo Tarozzi). Uno dei contributi più preziosi di questo libro risiede nel fatto che integra per la prima volta un completo catalogo, sia dell'edificio stesso che delle opere pittoriche conservate nel palazzo, costituendo uno strumento molto importante per i ricercatori successivi.³³

³¹ Marongiu 2004, pp. 33–34.

³² Si veda Balzarotti 2018.

³³ Si veda Michele Danieli (a cura di), *Palazzo Vizzani*, Bologna, Minerva, 2019. Alcuni contenuti e le conclusioni della mia ricerca sono anche pubblicate nel Danieli 2019. Si veda Wei 2019.

Struttura della ricerca

Nonostante gli studiosi precedenti abbiano fornito numerose informazioni e spiegazioni, hanno al contempo lasciato opinioni discordanti su vari argomenti. Possiamo dire che vi è ancora molto da analizzare riguardo alla decorazione cinquecentesca del palazzo, soprattutto per l'aspetto iconografico. Manca ancora una ricerca approfondita riguardante lo schema decorativo del palazzo che prenda in considerazione gli affreschi come un insieme unificato dal punto di vista formale e iconografico.

Sulla base delle ricerche precedenti, lo scopo di questa tesi è di proporre qualche nuova opinione sul cantiere pittorico dei due cicli di affreschi nel palazzo—il fregio con le *Storie di Ciro* e il fregio con gli episodi delle donne romane. Entrambi i lavori, dal punto di vista iconografico, sono molto particolari: non solo i temi sono stati relativamente poco rappresentati, ma anche il significato è tutto tranne che ordinario.

Nel primo capitolo, la ricerca verte sul contesto storico-sociale di Bologna nel XVI secolo. Nella città appena liberata dal governo oligarchico della famiglia Bentivoglio, alcune famiglie nobili colsero l'occasione di accrescere il potere del proprio casato e di migliorare o ricostruire la dimora di famiglia per dimostrare il loro status sociale. Quest'atmosfera è un'importante preconditione per la costruzione di palazzo Vizzani. I migliori architetti, scultori e pittori—sia locali che forestieri—radunati a Bologna in questo periodo, contribuirono al periodo d'oro dell'ambiente artistico cittadino.

Il secondo capitolo racconta la storia della Famiglia Vizzani, i primi proprietari e fondatori del palazzo. Meritano una particolare attenzione due personaggi della famiglia piuttosto in vista in quegli anni, e probabilmente anche i più importanti dietro la committenza del progetto decorativo; il famoso storico locale, Pompeo Vizzani e sua madre, Elisabetta Bianchini. Nella parte successiva di questo capitolo, per approfondire alcune delle curiosità più importanti del palazzo, ho provato anche a esporre le mie analisi e a proporre alcune nuove teorie, sulla datazione dell'opera e sulla sua paternità.

Il terzo capitolo è dedicato al fregio collocato in una sala al piano nobile. Il ciclo, con quattordici scene in totale, raffigura le storie di Ciro il Grande, il re persiano, in una sequenza narrativa continua. Visto che tutte le scene originali sono basate sulle *Storie* di Erodoto, prima di tutto ho provato a studiare l'interesse verso lo storico greco fra gli umanisti durante il Rinascimento. In seguito ho cercato di identificare la fonte a cui è ispirato il fregio, le storie di Ciro è infatti molto rara nelle arti visive, e, nella parte successiva, ho avviato una lettura degli indizi più minuti delle scene allo scopo di trovare un significato più profondo, analizzando le fonti letterarie e iconografiche. Ritengo sia probabile che si tratti di un argomento filosofico complesso e controverso, risalente alla cultura classica della Grecia antica, vale a dire la natura e l'influenza sul destino umano della Fortuna imprevedibile.

Il quarto capitolo si concentra su un altro ciclo di affreschi, collocato in uno spazio accanto alla Sala di Ciro, relativamente più piccolo, nel quale si raffigurano quattro episodi di donne illustri dell'antica Roma, che rappresentano le quattro virtù cardinali: la Prudenza, la Giustizia, la Fortezza e la Temperanza. Non è difficile notare che lo schema iconografico di questo fregio, che rappresenta azioni concrete invece che delle figure allegoriche per simboleggiare concetti astratti, è abbastanza raro. Quest'ultima opera fa pensare alla possibile influenza della donna più potente della famiglia alla metà del XVI secolo, Elisabetta Bianchini Vizzani, madre di tre figli e vedova più rispettabile (secondo suo figlio Pompeo Vizzani) nella comunità delle dame nobili bolognesi del tempo. Anche se le fonti testuali sono molto scarse, ho cercato di trovare evidenze, significati, riferimenti nei singoli dettagli delle opere pittoriche del palazzo. Ho anche intrapreso un'approfondita analisi delle recenti ricerche sullo status sociale delle donne colte, sui diritti e poteri delle vedove nobili durante questo periodo, per dimostrare che è molto probabile che Elisabetta abbia potuto dare alcuni suggerimenti, o, forse, abbia anche potuto decidere direttamente sul programma iconografico del progetto decorativo.

CAPITOLO 1: SGUARDI SUL CONTESTO STORICO

1.1 Società e cultura bolognese nel XVI secolo

Bologna, la città situata nella pianura dell'Emilia Romagna, occupa un luogo chiave su uno dei percorsi commerciali attraverso l'Italia, per cui diventa gradualmente un incrocio per Milano e il nord, Venezia e la costa adriatica a Firenze e Roma.

Il Cinquecento è indubbiamente un secolo importantissimo nella storia di Bologna. I problemi ebbero luogo qualche secolo prima, quando alcune principali famiglie bolognesi desiderarono autogovernare la città, mentre Bologna era ancora una parte dello stato pontificio. Nel XV secolo, la famiglia Bentivoglio, dopo una serie di atti ribelli, si stabilì come la famiglia regnante, anche se in modo illegittimo, di Bologna e fu rimossa solo quando Giulio II (1443–1513) invase la città nel 1506.

Dopo la cacciata dei Bentivoglio, l'equilibrio dinamico fra il “Legato” —il rappresentante di pontefice, e il “Senato” —il sistema politico organizzato dalla nobiltà locale, diventa la questione politica principale di Bologna. Il governo era diviso in due parti: il lato laico sotto forma di un senato oligarchico composto dal patriziato, che si incontrava ogni martedì e giovedì, ed incaricato di eleggere i comitati per gestire gli diversi affari civili, l'altro lato romano-pontificio rappresentato dal Legato è responsabile di giustizia e l'ordine pubblico. Le due parti del governo lavorano insieme in modo abbastanza armonioso, con un principio generale di “Nulla può il Legato senza il Senato, nulla il Senato senza Legato.”³⁴

Nella prima metà del Cinquecento, essendo la seconda città dello stato pontificio, Bologna assiste direttamente ad alcuni eventi internazionali più fondamentali, tra cui l'incontro tra Francesco I di Francia (1494–1547) e papa Leo X (1475–1521) e

³⁴ Citato da Fanti 1978, p. 216. Su questo periodo si veda anche Pasquini-Prodi 2002; Chines 2002; Fanti 1978.

l'incoronazione dell'imperatore Carlo V (1500–1558). Nel 1547 fu uno dei luoghi dove si tennero alcune sessioni del Concilio di Trento.

Nei decenni successivi, Bologna godette un periodo relativamente pacifico e stabile, che fruttò grande prosperità. Verso la metà del XVI secolo, Bologna era già la seconda città non-capitale più grande d'Europa, con una popolazione di circa 60.000 abitanti.³⁵ La base economica e commerciale della città era la sua industria della seta³⁶. Questa industria, considerata la migliore e la più importante d'Europa, era organizzata da una piccola e potente corporazione di cinquantasei commercianti di seta (Lane della Seta).

Essendo uno dei centri accademici d'Europa, la città divenne un crocevia di diverse culture. Lo *Studium* era diventato, fin dal medioevo un altro aspetto importante che influenzò la vita urbana di Bologna del XVI secolo. L'università visse un gran sviluppo durante questo secolo, per la presenza di grandi studiosi come Andrea Alciati (1492–1550), Achille Bocchi (1488–1562), Carlo Sigonio (1520–1584), Luca Ghini (1490–1556), Ulisse Aldrovandi (1522–1605), Gaspare Tagliacozzi (1545–1599), Girolamo Cardano (1501–1576), per menzionarne solo alcuni, che costituirono una parte di un'organizzazione, intitolata “Repubblica delle Lettere”, che attirò molti studiosi e studenti in città.

Dopo il Concilio di Trento, i movimenti di Controriforma divennero sempre più attivi. Uno dei più decisi difensori della Chiesa cattolica, Carlo Borromeo (1538–1584), nominato Legato pontificio a Bologna ben due volte, ebbe una grande influenza sulla città. Ciò risultò in un controllo più rigido sul commercio librario, sulla stampa, sugli spettacoli, sui costumi, sulla frequenza alle pratiche religiose.

Nel 1572, il bolognese Ugo Boncompagni (1502–1585) divenne Papa, con nome di Gregorio XIII. Fu il primo Papa bolognese in quattrocento anni. La sua elezione diventò una grande opportunità per Bologna. Assunto l'incarico, egli usò l'ufficio sacro

³⁵ Si veda Bellettini 1961, Poni 1990.

³⁶ Nel *Memoriale delle gravezze dell'Arte della Seta* del 11 marzo 1587, si afferma che impiegava 24.900 lavoratori a Bologna.

per avvantaggiare la sua propria famiglia e anche la città natale. Nel 1582, Gregorio XIII elevò la sede episcopale di Bologna al rango di arcidiocesi metropolitana sotto il governo dell'Arcivescovo Gabriele Paleotti (1522–1597).

1.2 I palazzi nobili del '500 e il contesto storico-culturale

Molti palazzi nobiliari sorsero durante il Cinquecento, e non fu solo un frutto dello sviluppo economico, ma anche dei vari cambiamenti sociali.

Nel Quattrocento, sotto la reggenza dei Bentivoglio, l'edificio civile fu costretto a “restare entro regole di parsimonia e di modestia”³⁷. Dopo la caduta della famiglia Bentivoglio, alcune famiglie senatorie colsero l'occasione per migliorare le loro posizioni sociali; successivamente, anche i nobili minori, i mercanti e alcuni studiosi ebbero un gran desiderio di presentare con orgoglio le ricchezze delle famiglie.

Dall'inizio del XVI secolo, allo scopo di costruire la basilica e la piazza Maggiore, una serie di architetti italiani fra i più notevoli del tempo lavorarono a Bologna—il Bramante (1444–1514), Jacopo Barozzi da Vignola (1507–1573), Baldassare Peruzzi (1481–1536), Giorgio Vasari (1511–1574), Sebastiano Serlio (1475–1554), Galeazzo Alessi (1512–1572) ecc. Le loro opere, sia quelle che vennero realizzate, sia quelle che rimasero soltanto progetti, ispirarono gli architetti bolognesi successivi—i Triachini, Antonio e Francesco Morandi, i Tibaldi—i quali sono significativi per un periodo di completo rinnovamento dei palazzi bolognesi. Fra i palazzi nobili realizzati in quel periodo, ci sono alcuni che spiccano fra tutti: palazzo Poggi, palazzo Bocchi, palazzo Magnani, palazzo Leoni e palazzo Vizzani.

Come risultato, i palazzi nobili svolsero un ruolo più significativo che mai nella vita urbana, e divennero un luogo per mostrare e conservare le opere d'arte. Servirono le vite “doppie” dei nobili di quel tempo: vita pubblica e vita privata—un palazzo era

³⁷ Cuppini 1974, p. 20. Sui palazzi nobili del '500 bolognesi si veda anche Roversi 1986.

un luogo sociale, aperto: serviva per ospitare gli amici, per fare banchetti e per organizzare feste grandiose; dall'altro lato, come uno spazio abitativo, un palazzo potrebbe anche essere un luogo chiuso che offre una protezione non solo dai pericoli esterni, ma anche delle emozioni interne. Un palazzo assisterebbe ai momenti più intimi e segreti dei suoi residenti, ed alle ascese e le cadute della propria famiglia. Da un punto di vista storico, possiamo considerare un palazzo privato proprio come un museo per una famiglia: per ricordare la sua memoria, riflettere lo stato attuale e dimostrare la sua ambizione per il futuro. Nello stesso tempo, comunque, un palazzo non resta solo il luogo comune per i membri della famiglia, ma anche, in un senso, un partecipante attivo della vita. È frutto di volontà collettiva con forma e materia di sé stesso, si può cambiare, invecchiare, e si può anche interagire con gli esseri al suo intorno. Indubbiamente, studiare il palazzo Vizzani ci aiuta di capire quasi tutti gli aspetti di questa famiglia senatoria tipica nel XVI secolo, sia la sua vita sociale, sia quella privata.

1.3 I pittori e le pitture bolognesi del Cinquecento

Riguardo alla pittura bolognese cinquecentesca, le influenze esterne furono ancora le cause delle principali innovazioni artistiche. I maestri d'arte, sia quelli locali che forestieri, portarono a Bologna le proprie esperienze, tendenze e tecniche da tutti i più importanti centri d'arte italiani del tempo.³⁸

Sia Michelangelo Buonarroti (1475–1564) che Parmigianino (1503–1540) soggiornarono a Bologna, il primo accettò la commissione nel 1494, offerta da Giovan Francesco Aldrovandi, di eseguire alcune sculture per l'Arca di san Domenico nell'omonima basilica.

Parmigianino si recò a Bologna nel 1528 poco dopo il sacco di Roma e vi rimase fino al 1530. Nelle sue opere eseguite durante il soggiorno bolognese, l'artista continuò

³⁸ Sui pittori e sulle pitture bolognesi bolognese cinquecentesca in generale, si veda, Fortunati Pietrantonio 1986 a, Perini 1994, Cavicchioli 2019.

le ricerche formali avviate a Roma presso la corte papale. Sono ricerche in cui si risente sia della crisi del mondo classico, su cui fino ad allora si era imperniata la civiltà rinascimentale, sia della precaria situazione politica e religiosa che culminò, appunto, nella tragica esperienza del sacco.³⁹ La sua presenza è una fortuna significativa per la pittura bolognese, portando una maniera intellettuale e raffinata, che continuò a nutrire gli artisti successivi.

Alla fine degli anni Trenta, Filippo Serragli commissionò a Giorgio Vasari il progetto decorativo del refettorio del convento di San Michele in Bosco. Proprio beneficiando di quest'occasione, la pittura bolognese entrò in contatto con lo stile manierista centro-italiano.

Verso gli anni Cinquanta, fra i maestri più attivi nella città, ci furono Pellegrino Tibaldi (1547–1579), Nicolò dell'Abate (1510 circa–1571) e Prospero Fontana (1512–1597).

Pellegrino Tibaldi, lavorò sotto Perino del Vaga nel cantiere pittorico di Castel Sant'Angelo a Roma, dove si mise in contatto con l'opera di Michelangelo e di alcuni dei manieristi. Ritornò a Bologna, dopo aver appreso il michelangiologismo, quando il cardinale Giovanni Poggi (1493–1556) lo incaricò di decorare il Palazzo Poggi. Il modenese Nicolò dell'Abate giunse a Bologna nel 1548 dove affrescò le sale dei Palazzi Torfanini e Palazzo Poggi. Dell'Abate partecipò alla cultura dell'Italia settentrionale, nel solco della tradizione emiliana di Correggio, Parmigianino e Dosso Dossi (1489–1542) che era “così capace di intendere il mito e la poesia nei loro valori narrativi”.⁴⁰ Prospero Fontana, dopo i suoi soggiorni a Genova e a Roma, tornò nella sua città di nascita. Lavorò per il progetto decorativo di Palazzo Poggi, insieme agli altri due maestri suddetti, nel cantiere che divenne una sorta di summa della pittura bolognese di quegli anni.⁴¹

³⁹ Fortunati Pietrantoni 1986 a, pp. 38–39.

⁴⁰ Cavicchioli 2005, p. 101.

⁴¹ Sulla decorazione di palazzo poggi se veda Fortunati-Musumeci 2000, Cavina 1988, Cavicchioli 2007.

Pellegrino Tibaldi e Nicolò dell'Abate lasciarono la città negli anni cinquanta, ma le loro opere rimaste continuarono ad ispirare e stimolare i giovani artisti bolognesi tra cui Lorenzo Sabatini e Orazio Samacchini,⁴² entrambi hanno lasciato le loro opere bellissime in palazzo Vizzani negli anni successivi.

Durante tutto il XVI secolo a Bologna, non ci fu né una forte famiglia governante, né alcuna potente signoria, la maggior parte delle commissioni artistiche furono finanziate dalle ricche famiglie locali. Fra le varie commissioni, i progetti decorativi dei palazzi privati sono fra i tipi più comuni. I proprietari dei palazzi erano soliti avere una preferenza per affreschi grandiosi, nelle volte, sulle pareti, e nelle scalinate, fino alle facciate esterne.

Come risultato, i palazzi bolognesi del Cinquecento sono molto apprezzati, non solo per i progetti architettonici, ma anche per i motivi decorativi e le opere d'arte conservate. Una decorazione grandiosa era considerata come uno dei segni più significativi della ricchezza di una famiglia e del gusto dei proprietari. Grazie alla presenza dello *Studium*, esisteva in città il “gusto diffuso per l'erudizione, intesa come volontà di ricostruzione documentaria, filologia, puntuale degli aspetti più significativi della cultura classica”.⁴³ Questo gusto rifletteva anche la loro preferenza verso i temi classici, gli emblemi e le imprese con riferimento al pensiero neo-platonico, che all'inizio apparvero nel circolo di Achille Bocchi, e che erano molto usati anche per decorare i palazzi.⁴⁴

Durante questo periodo, il fregio dipinto divenne la forma decorativa più popolare e più comune a Bologna. È un tipo di decorazione che si sviluppa orizzontalmente, situato subito sotto il soffitto. La nascita del fregio dipinto è legata alle facciate dipinte,

⁴² Su Lorenzo Sabatini si veda Pillsbury 1977, Winkelmann 1986 a, Marinig 1999, Sassu 1999 a, Benati 1999, Danieli 2011, Balzarotti 2018; su Orazio Samacchini si veda Cirillo-Godi 1982, Di Giampaolo 1985 a, Winkelmann 1986 b, Di Giampaolo 1999.

⁴³ Cavicchioli, 2005, p. 101.

⁴⁴ Su Achille Bocchi e a l'Accademia Hermathena si veda Lugli 1982, Chines 2002, Angelini 2003, See Watson 2004.

diffuse fin dal XIV secolo;⁴⁵ la popolarità del fregio decorativo iniziò intorno al Cinquecento, grazie agli affreschi magnifici dei fregi realizzati da Baldassare Peruzzi e da Perin del Vaga (1501–1547) a Roma.⁴⁶ All’inizio i temi comuni dei fregi erano limitati ai motivi decorativi senza narrazione: putti, figure marine, figure nude, scene mitologiche, storiche o allegoriche. Negli anni quaranta, la struttura del fregio decorativo divenne una fascia composta da una serie di scene continue, affiancate le une alle altre, separate dai motivi architettonici o ornamentali, intervallate da figure nude.

Nella seconda metà del XVI secolo, il fregio dipinto bolognese maturò, e fu considerato come l’elemento più significativo tra le decorazioni interne. E proprio durante questo periodo, sempre più nobili decorarono i loro palazzi con fregi dipinti. Convenzionalmente, il salone d’onore era decorato con il fregio più notevole, poiché serviva ad ospitare gli eventi sociali e ad accogliere i personaggi più illustri. Alla fine del secolo, il culmine di questa tendenza, senza dubbio, è rappresentato dai due fregi dipinti dai Carracci—le *Storie di Giasone* in palazzo Fava e le *Storie della fondazione di Roma* in palazzo Magnani.⁴⁷

Anton Boschloo ha condotto una ricerca approfondita sui fregi dipinti di Bologna. Secondo le sue osservazioni, i soggetti di fregi dipinti possono essere classificati in quattro gruppi: il primo, quello semplicemente decorativo, il secondo con le stagioni e i paesaggi, il terzo include le scene mitologiche e storiche, per ultimo, gli episodi biblici, specialmente quelli provenienti dall’Antico Testamento.⁴⁸

Riguardo alle scelte del tema, ci sono alcune fonti letterarie più popolari di altre, per esempio, le opere di Virgilio, Omero e Livio. Tuttavia, ci sono alcuni casi dove i committenti diedero preferenza ai loro gusti personali, oppure alle proprie ambizioni,

⁴⁵ Amadio 2016, p. 63.

⁴⁶ Boschloo 1979, p. 116.

⁴⁷ Sulle *Storie di Giasone* in palazzo Fava si veda Cavicchioli 2004, Emiliani 1984; sulle *Storie della fondazione di Roma* in palazzo Magnani si veda Vitali 2000, Bettini 2009.

⁴⁸ Boschloo 1982, pp. 116–124.

come, per esempio, nel caso di palazzo Vizzani, che sarà esaminato e spiegato nel capitolo III e capitolo IV di questa tesi. Ci sarebbe solitamente un collegamento fra i temi dei fregi nelle diverse sale dello stesso palazzo: il collegamento può essere diretto ed ovvio, per esempio, i temi della Sala di Troia e quello della Sala di Didone, in Palazzo Leoni. Ci sono però anche dei casi in cui il collegamento fra i temi è relativamente incerto, dove l'affinità fra i temi si trova in un'idea astratta, come nel caso di Palazzo Poggi. In molti casi il fregio e l'affresco sopra il camino situati nella stessa sala condividono un'affinità di significato profondo dei temi, in questo modo costruiscono un completo progetto iconografico e, di solito, i camini sono i "luoghi deputati per l'allegoria più concettosa."⁴⁹ Come sopra menzionato, all'interno di palazzo Vizzani possiamo trovare tre fregi dipinti, che, con questa ricerca, ho cercato di analizzare, di risolverne i misteri iconografici ed i problemi di attribuzione, di rivelare i legami fra queste opere d'arte e la famiglia Vizzani, di comprendere la motivazione della scelta dei soggetti, le idee innovative e di dare delle spiegazioni possibili sui significati più profondi.

Il movimento della Controriforma è considerato come un elemento chiave che influenzò l'arte a Bologna durante il XVI secolo. Carlo Borromeo, il personaggio considerato come uno dei più decisivi difensori della Chiesa cattolica, durante il suo incarico di Legato pontificio a Bologna, ebbe una grande influenza sulla città. Ciò risultò in un controllo più rigido sulla natura delle rappresentazioni nell'arte figurativa sacra. Nel 1582, Gabriele Paleotti, un'altra figura chiave della Controriforma, che venne nominato vescovo di Bologna nel 1566, pubblicò il *Discorso intorno alle Immagine Sacre e Profane*.⁵⁰ Questo trattato è riconosciuto come uno dei lavori più significativi per il mondo dell'arte durante Controriforma. Quando Paleotti lavorava su questo trattato, consultava anche gli studiosi e gli artisti locali, inclusi i pittori Prospero

⁴⁹ Lugli, 1982, p. 91.

⁵⁰ Su Gabriele Paleotti e il *Discorso intorno alle Immagine Sacre e Profane*, si veda Prodi 1959, Prodi 1967, Paleotti 2002, Bianchi 2008.

Fontana e Domenico Tibaldi (1541–1583),⁵¹ il gesuita Francesco di Palmio, lo storico Carlo Sigonio, lo studioso Ulisse Aldrovandi e l'antiquario Pirro Ligorio (1512/1513–1583).⁵² Nel suo scritto Paleotti dà importanza al ruolo della pittura, insiste che l'arte sia un dono concesso da Dio e che la religione e le immagini d'arte sono due cose esclusive possedute solo dall'umanità. Egli afferma che l'artista dovrebbe essere guidato sempre dalla Chiesa. Paleotti prende in considerazione le immagini soprattutto per il loro valore funzionale: le immagini sono una forma di conoscenza privilegiata perché comprensibili a tutta l'umanità, indipendentemente dalla capacità di leggere o scrivere. Nel Libro II, Paleotti commenta i problemi di iconografia e le argomentazioni sull'abuso delle immagini. Gli abusi secondo il cardinale includono: immagini false o mendaci, non verosimili, indecorose, prive di proporzione, imperfette, inutili, ridicole, con soggetti insoliti o nuovi, dal significato oscuro, imprecise e incerte, crude e spaventose, con soggetti mostruosi. Un aspetto particolare da notare è l'atteggiamento di Paleotti verso i temi storici classici: fra tutte le immagini profane, le immagini con i temi storici possono aver più valore, essendo un metodo educativo tramite l'esempio della storia antica.⁵³

⁵¹ Su Domenico Tibaldi si veda Ceccarelli-Lenzi 2011

⁵² Prodi 1967, p. 532.

⁵³ Si veda Paleotti 2002, Libro I, Cap. XII, pp. 44–46.

CAPITOLO 2: LA COMMITTENZA E LA COSTRUZIONE

2.1 La storia della famiglia

All'inizio della sua autobiografia, Pompeo Vizzani scrisse con orgoglio: “io ancora non sono di schiatta ignobile.” Egli raccontò che i suoi antenati sono “quelli cavalieri Tedeschi”⁵⁴ che seguirono il Ottone I di Sassonia nell'Italia per le guerre. Lo stesso racconto appare anche nel *Discorso intorno alla famiglia di Vizani* scritto da Agostino Amadi:

si trovarono due fratelli Cugini di nazione Svizzeri, chiamati l'uno Braù, e l'altro Obizzo Vizzani, che avendo uno di loro preso per moglie una gentildonne Bolognese detta Tebalda, deliberarono fermarsi a Bologna, et fare, ch'ella fosse stanza, et Patria de i loro descendenti, onde avendo essi molte ricchezze, comprarono case in Bologna, e possessioni nel Contado, et in un luogo sette miglia lontano da Bologna, posto nella montagna, fabricarono un Castello, il quale dal Cognome loro chiamarono Vizzano.⁵⁵

Anche se si è pensato che queste storie siano troppo “leggendarie” per essere vere, come indicato da Guidicini, “queste notizie non hanno fondamento”,⁵⁶ ci sono alcune verità—gli antenati della famiglia Vizzani potrebbero avere origine da una famiglia feudale militare da Cattani di Vizzano, e il loro castello non è stato abbandonato fino al 1532.⁵⁷

⁵⁴ Vizzani 1585, p. 1.

⁵⁵ Amadi 1585c., p. 2.

⁵⁶ Guidicini 1868–73, V, p. 87.

⁵⁷ Per la storia della famiglia Vizzani si veda Dolfi 1670, pp. 707–712; Longhi 1902, pp. 47–107; Roversi 1986, p. 198; anche Doli 2019.

Secondo la *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna* del Dolfi, i membri dei Vizzani iniziarono a prendere parte attiva alla vita pubblica dal '300.⁵⁸ Fin dal 1282, erano diventati “molto potenti e facinorosi”⁵⁹: alcuni divennero i magistrati del quartiere di Porta Ravegnana, mentre alcuni altri risiedevano in città nel 1323, affinché “dessero sicurtà di difendere quelle contrade”.⁶⁰ Durante la rivolta contro i Visconti del 1363, e la rivolta contro il Legato del 1376, i Vizzani combatterono sempre in prima linea.

Durante il '400, i membri della famiglia Vizzani furono ancora “molto facinorosi”. Nel 1425, parteciparono alla ribellione verso papa Martino V (1368–1431) e il suo Legato. Nel 1443, Melchiorre Vizzani divenne Gonfaloniere di Giustizia, e poi partecipò alla rivolta dei Marescotti, e favorì il ritorno di Annibale I Bentivoglio (1415–1445). Domenico, il figlio di Melchiorre, nel 1489 fu membro degli Anziani sotto Annibale Bentivoglio. Non di meno in un'altra rivolta del 1449, i Vizzani avevano scelto di combattere contro Sante Bentivoglio (1426–1462). Dopo il fallimento della congiura, Nanni e Francesco, i due fratelli di Vizzani, furono cacciati da Bologna.⁶¹

Durante i cambiamenti frequenti del governo di Bologna all'inizio del '500, i Vizzani divennero di nuovo i sostenitori forti della famiglia Bentivoglio, proprio per questo motivo, vennero puniti quando la città fu di nuovo sotto il controllo del Papa. Nel 1508, Melchiorre è nella lista di coloro che furono chiamati sotto l'imputazione di appartenere ai cinquemila cittadini che avevano ordito la strage dei Bentivoglio. Durante il breve ritorno di Annibale II Bentivoglio (1467–1540), nel febbraio di 1512, Tommaso di Verardo Vizzani andò a Pontecchio per uccidere Alessandro Volta, uno degli avversari della famiglia Bentivoglio.⁶²

⁵⁸ Dolfi 1670, p. 708.

⁵⁹ Guidicini 1868–73, V, p. 87.

⁶⁰ Ghirardacci 1657, p. 48.

⁶¹ Si veda Longhi 1902, pp. 66–68.

⁶² *Ibidem*. pp. 69–70.

Quando la città entrò in un periodo di pace, i Vizzani non poterono fare altro che rinunciare allo spirito bellicoso ancestrale, per poter continuare ad assumere un attivo ed importante ruolo nella vita pubblica. Durante questo secolo, molti membri dei Vizzani furono eletti anziani della città, mentre molti altri guadagnarono posti importanti in campo militare. Per esempio, Braù partecipò come cavaliere di Bologna alle guerre di religione in Francia (1569); alcuni anni dopo, Camillo di Giasone comandò i fanti contro Cesare d'Este.⁶³

2.2 La realizzazione del palazzo e i fondatori

Non è difficile immaginare che, con l'aumento della ricchezza della famiglia, il bisogno di un ambiente residenziale più comodo e decente divenne una necessità urgente per i Vizzani. La vecchia casa “non era capace per potervi habitare comodamente secondo l'usanza dei tempi moderni, et per ricevere honoratamente”.⁶⁴ Come risultato, i tre fratelli della famiglia—Giasone, Pompeo e Camillo (fig. 25), decisero di realizzare una ristrutturazione completa della vecchia casa in strada Santo Stefano.

Fra i tre fratelli, Pompeo era un famoso storico locale. In uno dei suoi manoscritti ora conservati nella Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna, si è registrato che la decisione è fatta da i tre fratelli Vizzani insieme:

pervenuto all'età di diciotto anni—era nato il giorno di S. Giovanni Battista nel 1540—tutti tre insieme i fratelli concordemente havendo considerato, che la nostra casa posta nella strada di Santo Stefano, et habitata già da nostri maggiori per centinaia d'anni, non era capace per potervi habitare comodamente secondo l'usanza dei tempi moderni, et per ricevere honoratamente, et acarezare gli amici come era il

⁶³ Si veda Longhi 1902, pp. 69–71.

⁶⁴ Vizzani 1585, p. 9.

nostro desiderio; comprassimo alcune case di nostri vicini, et dell'anno millecinquetoquarantanove, havendole buttate a terra, cominciassimo la fabbrica di una casa magnifica, la quale ha più tosto aspetto di Palazzo nobile, che di casa privata...⁶⁵

Molte famiglie nobili rinnovarono o ricostruirono le loro case durante il Sedicesimo secolo, non solo per il motivo di seguire una vita più lussuosa, ma anche per dimostrare la loro posizione sociale e il loro potere, la loro ricchezza e i loro gusti, così come è stato per la famiglia Vizzani. Comunque, oltre ai motivi suddetti, Pompeo Vizzani ci ha dato un motivo più particolare—per “acarezare gli amici come era il nostro desiderio”: potrebbe significare che il palazzo avrebbe dovuto offrire un ambiente ideale per studiare e discutere i problemi accademici con gli altri nobili giovani. Infatti, prima del completamento del palazzo, i tre fratelli avevano già fondato un gruppo accademico nella casa—l'accademia degli Oziosi. Per quanto riguarda le informazioni su quest'accademia, possiamo riferirci al libro *Notizie degli scrittori bolognesi*, composto da Giovanni Fantuzzi, che racconta:

cominciò questa nel 1563. In casa de' Vizzani, ed ebbe per impresa uno staio capovolto, col motto tolto dal libro di Cicerone degli Uffici—minus cum magis.⁶⁶

Nell'accademia veniva organizzato un incontro per scambiare e condividere le proprie idee ogni settimana; i temi includono filosofia, teologia e scienza naturale. I membri dell'accademia, oltre ai fratelli Vizzani, includono anche alcuni dei personaggi bolognesi più famosi, per esempi: Zaccaria Andriani, Scipione Gonzaga, Gasparo Tagliacozzi e Costanzo Varoli. È possibile che i Vizzani fratelli avessero già qualche idea di fondare un'accademia dall'inizio della ricostruzione della casa—un palazzo comodo, ricco di decorazioni simboliche sarebbe un sito più ideale per un gruppo accademico.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Fantuzzi 1965, I, p. 20.

Ovviamente, “acarezzare gli amici” non è solamente un pensiero poetico. Anche se i Vizzani erano diventati ricchi, la loro famiglia era una delle minori fra le famiglie nobili Bolognesi. Era importante elevare il posto della famiglia tramite dei matrimoni di convenienza e avere legami con i dignitari—un palazzo grandioso fu definitivamente un buon simbolo di prestigio per la loro famiglia, nel quale si può “et haver conversationi di persone di grande affare”.⁶⁷ Dopo la costruzione del palazzo, durante gli anni successivi, fra gli ospiti della famiglia troviamo dei personaggi eminenti sia forestieri che locali, come il vescovo di Cervia Ottavio Santacroce (1542–1581) e il Cardinale Francesco Alciati (1522–1580).⁶⁸

Pompeo, nella sua autobiografia, conferma che la ricostruzione della casa era stata decisa da lui e dai suoi fratelli, Giasone e Camillo. Ma il cronista Pietro Lamo afferma che l’iniziativa era stata presa dalla loro madre:

una gentildona vedova bolognese, nominata madona Isabeta de Vigiano, fa fare una bela fabrica molto laudabile.⁶⁹

“Madona Isabeta”, il cui nome da nubile fu Elisabetta Bianchini, era la madre di Pompeo, Giasone e Camillo Vizzani. La notizia di Lamo è affidabile, poiché fu scritta nel 1560, appena un anno dopo l’inizio della costruzione del palazzo; nel 1559 i fratelli Vizzani erano poco più che adolescenti, quindi è più probabile che i lavori fossero stati avviati dalla madre. Nei manoscritti di Pompeo Vizzani, possiamo trovare alcune informazioni su Elisabetta Bianchini: fu la figlia di Pompeo Bianchini, “gentilhuomo molto honorato”⁷⁰, e di Ginevra di Angelo Ranuzzi. La famiglia Bianchini fu probabilmente originaria di Firenze, nel 1400 chiese ed ottenne la cittadinanza di Bologna. Il padre di Elisabetta, Pompeo Bianchini fu un capitano militare, durante la guerra tra Venezia e Mantova. Nel 1508, fu eletto senatore, anche se perse il posto solo

⁶⁷ Vizzani 1585, p. 13.

⁶⁸ Si veda Vizzani 1585.

⁶⁹ Lamo 1996, p. 60.

⁷⁰ Vizzani 1585, p. 2.

dopo tre anni.⁷¹ Rispetto alla famiglia Bianchini, fu la famiglia materna di Elisabetta—i Ranuzzi, la più potente; non solo quella famiglia fu eletta al Senato già dal periodo di Giovanni II, ma i Ranuzzi furono anche i conti feudatari dei Bagni della Porretta. Ginevra Ranuzzi, madre di Elisabetta, fu la figlia di Angelo Ranuzzi, il conte dei Bagni della Porretta.

Attorno al 1536, Elisabetta Bianchini sposò Camillo di Giasone Vizzani il quale ottenne la carica di anziano nello stesso anno. Camillo era un mercante di seta, che, morì nel 1541, quando aveva solo 35 anni, lasciando due bambini—Giasone e Pompeo. Il figlio postumo, Camillo junior, nato l'anno seguente, fu battezzato con il nome di suo padre. Poco prima di morire Camillo aveva dettato il suo testamento ai notai Cesare Gherardi ed Ercole Borgognini, nominando eredi i figli Giasone, Pompeo ed eventuali altri figli che potessero nascere dalla moglie Elisabetta, alla quale sarebbe spettata la tutela.⁷²

Giovane e vedova, Elisabetta decise di non risposarsi mai, e di dedicare tutto all'educazione e alla cura dei suoi tre figli, per assicurare loro una vita confortevole e una migliore educazione. Non abbiamo trovato tracce del livello d'educazione di Elisabetta Bianchini, ma siamo certi che lei nacque in una famiglia senatoria, e molto probabilmente fu ben educata, al pari delle altre nobildonne, anche tenendo conto del fatto che i suoi tre figli erano tutti molto eruditi. Dopo la morte di suo marito, fece “fare una bela fabrica”, dimostrando di essere la responsabile delle finanze della famiglia, cosa certamente possibile durante il XVI secolo. C'è un busto eseguito da Lazzaro Casario, conservato al Metropolitan Museum di New York, sul quale è iscritta la data della sua morte, 1589⁷³ (fig. 26). Nelle disposizioni testamentarie di Filiberto Vizzani, morto nel 1691, si ordinava agli eredi di collocare nella “sala grande” del palazzo un

⁷¹ Dolfi 1670, pp. 161–163.

⁷² Si veda Dodi 2019, pp. 160–162.

⁷³ Accession Number: 69.48. Si veda Metropolitan Museum of Art 1975, p. 239.

busto marmoreo di lei con un'iscrizione a ricordo, in quanto “ella fondò e fece il palazzo”.⁷⁴ Questo conferma il suo ruolo chiave nella committenza del palazzo.

Grazie alla loro madre, i Vizzani diventarono non solo ben eruditi, ma anche noti per le loro virtù. Egnazio Danti ricorda che i fratelli erano “giovani gentilissimi, e molto amatori della virtù”⁷⁵ mentre Fantuzzi raccontò del talento letterario di Pompeo e Camillo. Giasone, il primogenito, nacque nel 1537: non ci lasciò alcuna opera importante da notare, le informazioni importanti inerenti alla sua vita ci sono state trasmesse da Pompeo, suo fratello minore. Secondo Amadi, Giasone fu “homo per le sue bone qualità conosciuto, et amato, non solamente da tutto il popolo di Bologna, ma anco da molti principi et signori, et da persone (...) quasi da ogni altra parte del mondo.”⁷⁶ Essendo il figlio maggiore della famiglia, Giasone si caricò della maggior responsabilità di gestire gli affari quotidiani, e di garantire la discendenza per la famiglia. Per quanto riguarda la decisione della ricostruzione del palazzo nel 1559, secondo Pompeo, fu fatta da “tutti tre insieme”, ma nei fatti Giasone dovette avere più voce. Nel 1564, durante la costruzione del palazzo, Pompeo e Camillo decisero di partire per Roma, “lasciato il pensiero di darle il compimento necessario; come ancora lasciassimo tutta la cura familiare, à Giasone nostro fratello”.⁷⁷ Dal 1564 al 1567 si ebbero le fasi di finitura della costruzione e la gestione della famiglia, tutti questi lavori furono assunti da Giasone. Per quanto riguarda la vita pubblica, era entrato tra gli Anziani nel 1589. Giasone si sposò due volte, la prima moglie fu Elena di Bentivoglio (il 31 agosto 1573), chi morì nel 1590; la seconda volta, sposò Ippolita Ludovisi, nipote di Papa Gregorio XV (1554–1623). Tutte e due furono le figlie da famiglie molto potenti—ovviamente, entrambi furono matrimoni di convenienza. Attraverso i matrimoni di Giasone, il posto dei Vizzani fu evidentemente elevato con successo—nel

⁷⁴ Citato da Roversi 1986, p. 201.

⁷⁵ Danti 1583, p. 87.

⁷⁶ Amadi 1585c., p. 26.

⁷⁷ Vizzani 1585, p. 13.

1621, Costanzo, il figlio di Giasone ed Elena, ricevette la dignità senatoria da Papa Gregorio XV; fu la prima volta della famiglia.⁷⁸

Nei manoscritti di Pompeo non è raccontata alcuna frequentazione tra i fratelli e gli artisti locali, tuttavia, troviamo due lettere conservate nell'Archivio Capitolino di Roma, in cui si conferma che Giasone conobbe bene i fratelli Carracci. Stando a queste lettere, Giasone aiutò Onofrio Santacroce, un nobile di Roma, a contattare i Carracci, per una commissione di una pittura.⁷⁹ Queste lettere potrebbero anche confermare i contenuti di un'altra lettera più famosa, da Pompeo a Dionigio Ratta (4, dicembre, 1593), riguardanti i Carracci.⁸⁰ Giasone morì il 20 gennaio 1618, sotto S. Biagio all'età di ottant'anni.

Il secondo figlio, Pompeo Vizzani, fu un eccellente storico locale. Lui è l'autore de' *I Dieci libri delle istorie della sua Patria*, che è ancora una delle risorse più importanti per studiare la storia della città di Bologna. Casario Lazzaro realizzò per Pompeo un busto marmoreo, conservato allora nel Museo Civico Medievale di Bologna, che ci permette di conoscere la sua eccezionale leggiadria e atteggiamento (fig. 27).

Nella Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna, è conservato il manoscritto di Pompeo, in cui ci sono le informazioni storiche riguardanti la famiglia Vizzani, l'autobiografia di Pompeo e alcune tesi non pubblicate, romanzi, e alcune opere letterarie tradotte.⁸¹ Nacque nel 1540, Pompeo era ancora un neonato quando

⁷⁸ L'altro figlio di Giasone e Elena, Camillo, fu eletto tra gli Anziani nel 1595.

⁷⁹ Le lettere furono datate, individualmente, 8 dicembre, 1593, e 13 agosto, 1594. Per le lettere si veda in Zapperi 1986.

⁸⁰ La lettera è citata da Malvasia nella biografia di Prospero Fontana. Si Veda il fascicolo *Prospero Fontana e di Lavinia sua Figliuola*, in *Felsina Pittrice*.

⁸¹ Il manoscritto è conservato nella Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna, ms. B. 164. La storia della famiglia Vizzani è nel fascicolo 7, *Discorso intorno alla famiglia di Vizani*; Fascicolo 8, *Vita, gesti e costumi di Pompeo Vizani scritti da lui medesimo*, è l'autobiografia di Pompeo Vizzani. Sull'informazione generale del manoscritto, si veda il capitolo di Pompeo Vizzani in Fantuzzi 1965, IV, pp. 206–213. Sulla vita di Pompeo Vizzani si veda anche Ilaria Chia, *Nota biografica*, in Vizzani 2007.

mori suo padre. Nell'autobiografia scrisse “trovandomi senza padre et guida che mi incaminasse ad alcun fine particolare, non sapevo ben risolvermi”,⁸² comunque questo doveva essere un commento di umiltà—sua madre gli diede un'educazione eccellente. Durante la sua gioventù, si interessò di diverse discipline, ma “non applicai mai l'animo ad alcuna particolare professione, ma cercai operando di saper fare, et studiando ed investigando d'intendere molto cose (...)”⁸³ Pompeo studiò il diritto, cosmografia e logica. Alla fine lui scelse “gli studi più piacevoli delle belle lettere”.⁸⁴ Fu un ottimo conoscitore delle lingue, tra cui il latino, il francese, lo spagnolo, conosceva bene il greco e amava tradurre le opere della classicità, e a lui piacque “ragionarsi fra persone intendenti, et fra gentilhuomini, et cavalieri honorati, et costumati”.⁸⁵

Nella sua autobiografia, Pompeo aveva espresso il suo interesse anche per il “mestiero delle armi”⁸⁶. Egli studiava le teorie militari dai libri e discuteva le esperienze pratiche con gli esperti. Secondo Pompeo, purché si fosse presentata una buona occasione, egli sarebbe stato in grado di farsi un nome da sé, visto che possedeva non solo le proprie teorie, ma anche una buona disposizione fisica e le abilità pratiche che “adoperava sicuramente ogni sorte di arme usata fra soldati e cavalieri”.⁸⁷

Alla sua vita pubblica, Pompeo diede un buon inizio: venne eletto il signore anziano e console quando aveva soltanto 17 anni. A quarantacinque anni, Pompeo era già stato tre volte anziano e console e altre tre tribuno della plebe, nonostante non gli piacessero molto gli affari pubblici— “contro voglia et con assai disgusto”,⁸⁸ Pompeo scrisse nell'autobiografia.

Nei suoi vent'anni Pompeo provò a perseguire una carriera di corte, per cui

⁸² Vizzani 1585, p. 5.

⁸³ *Ibidem.* p. 6.

⁸⁴ *Ibidem.* p. 7.

⁸⁵ *Ibidem.* p. 6.

⁸⁶ *Ibidem.* p. 8.

⁸⁷ *Ibidem.* p. 9.

⁸⁸ *Ibidem.* p. 5.

soggiornò a Roma per due volte, con la speranza di trovare posto nella corte pontificia. Sulla base di considerazioni della sua istruzione, Pompeo è, infatti, si adatta all'ideale del "cortigiano perfetto", come descritto da Baldassare Castiglione (1478–1529), quindi la sua prospettiva di carriera era più che plausibile.

Il suo primo soggiorno romano fu nell'anno di 1564, dopo egli affidò "tutta la cura familiare" a Giasone, Pompeo insieme con Camillo partirono per Roma, "deliberassimo di voler intendere gli costumi, et gli maneggi delle Corti, et haver conversationi di persone di grande affare".⁸⁹

L'inizio della sua carriera cortigiana andò bene, mentre Pompeo rimase a Roma frequentando i nobili e gli studiosi nella corte pontificia, Camillo diventò "gentiluomo di tavola" del cardinale Ugo Boncompagni e lo accompagnò nella sua legazione in Spagna. Camillo Vizzani nacque nel 1542, fu il più giovane dei tre fratelli, e tutte le sue informazioni sono pervenute dai manoscritti di Pompeo e i ricordi del Fantuzzi. Dopo aver condotto studi filosofici e letterari, nel 1562 il giovanissimo entrò tra gli Anziani. Camillo doveva avere un futuro molto brillante, per il suo genio sulla letteratura già dimostrato. Purtroppo si spense prematuramente a causa di una febbre pestilenziale che lo colpì al ritorno dal viaggio in Spagna nel 1566.

La morte di Camillo colpì Pompeo molto duramente. E poco dopo, egli non riuscì a sopportare più la vita cortigiana a Roma e decise di ritornare a Bologna nel 1567. Il suo primo soggiorno a Roma non gli lasciò una buona memoria, poichè nella sua autobiografia scrisse il motivo per cui abbandonò la vita cortigiana: "la poca inclinazione alla vita cortigiana, lo scarso desiderio di onori e la totale avversione alla prelatura."⁹⁰

Dopo il ritorno a casa, Pompeo iniziò ad assistere il fratello Giasone nel gestire gli affari familiari e si dedicò allo studio. Cinque anni dopo, quando Ugo Boncompagni venne eletto Papa, Pompeo cercò di proseguire la carriera cortigiana di nuovo a Roma

⁸⁹ *Ibidem.* p. 13.

⁹⁰ *Ibidem.* p. 18–19.

spinto dagli amici. Comunque, la sua illusione diventò una delusione completa quando il nuovo pontifice si mostrò solo freddo ed indifferente. Dopo questa volta, Pompeo perse tutta la sua speranza verso la corte pontificia. Ritornato a Bologna dopo il secondo soggiorno a Roma, Pompeo iniziò a dedicarsi solo agli studi. Dal 1575 al 1580, completò le opere più importanti della sua vita—*i Dieci libri delle istorie della sua Patria*.

Nel 1577, insieme a Giasone, fece modificare una stanza del palazzo per adibirla a una biblioteca, “piccola, ma molto polita, et garbata”,⁹¹ per raccogliere molte centinaia di libri di ogni materia, nonché mappamondi, tavole di geografia, orologi, quadranti ed altri strumenti matematici, il tutto “per creare un rifugio di tranquillità frugale ed onesta (...) per i successori e per tutti i cultori delle arti”.⁹²

Dotato di uno spirito libero, Pompeo non si interessò tanto della vita pubblica o cortigiana, né a qualsiasi legame familiare. Oltre allo suo studio, egli amava tanto viaggiare: intorno ai 18 anni, Pompeo era già stato a Venezia due volte, un'altra volta a Loreto per un pellegrinaggio. Nel 1580 circa, Pompeo viaggiò in Piemonte, in compagnia di Giasone. I due fratelli frequentarono la corte del duca di Savoia, grazie all'interessamento del vescovo di Cervia, Ottavio Santa Croce—un amico della famiglia Vizzani e ambasciatore della Santa Sede. Nel 1581, quando il vescovo Santa Croce venne mandato a Praga al termine del suo incarico a Torino, Pompeo l'accompagnò. Durante i suoi soggiorni in Boemia, raccolse numerose osservazioni sui costumi di quei popoli. Però, il vescovo Santa Croce morì solo due mesi dopo il suo arrivo, Pompeo dovette ritornare a Bologna per i diversi procedimenti per la distribuzione dell'eredità del vescovo.

Visto che l'autobiografia di Pompeo termina nel 1585, non sono lasciate molte informazioni riguardo agli ultimi anni della sua vita. Secondo Fantuzzi, nei suoi ultimi anni, Pompeo considerò gli studi come “il solo oggetto delle sue occupazioni”,⁹³

⁹¹ *Ibidem.* p. 31.

⁹² *Ibidem.* p. 32.

⁹³ Fantuzzi 1965, IV, p. 210.

aggiungendo altri due libri alla sua storia di Bologna. Il 21 agosto, 1607, Pompeo morì a Bologna, all'età di 67 anni. Il corpo è sepolto nella tomba della famiglia Vizzani, nella chiesa di San Giovanni in Monte. Un busto di marmo di Pompeo, fatto da Lazzaro Casario, è conservato nel Museo Civico Medievale di Bologna.

2.3 Le opere di Pompeo Vizzani e l'Accademia degli Oziosi

Oltre ai *Dieci libri delle istorie della sua Patria*, Pompeo traduce *L'Asino d'oro* di Apuleio, pubblicato nel 1607.

Sembra che a lui interessassero molto le opere di genere burlesco—tradusse il famoso romanzo picaresco spagnolo *La Vida de Lazarillo de Tormes*, intitolando l'opera *Le disgrazie di Bartolino* e compose anche un seguito di questo libro, nel quale fu descritto in dettaglio la festa della porchetta, un evento tradizionale del carnevale bolognese.⁹⁴ Questo libro fu pubblicato nel 1597, “ad istanza di Giulio Cesare dalla Croce”, firmato sotto il nome “Sere Scioperone Bergolo”. Il motivo di aver scelto di usare uno pseudonimo, Pompeo lo spiegò nel manoscritto, che “finalmente quando ebbi assai frettolosamente fornita tutta l'opera, non parendomi bene che sotto il mio nome si leggesse cosa onde mi si potesse dare accusa o di bugiardo, o di vegliardo parabolano”. Oltre alle considerazioni della sua reputazione, il motivo per cui Pompeo usò il pseudonimo potrebbe essere la censura religiosa—il romanzo fu proibito in Spagna per qualche contenuto sarcastico verso la chiesa cattolica. Possiamo assumere che le esperienze infelici nella corte pontificia del passato fossero il motivo per cui Pompeo scelse di tradurre un romanzo ironico verso la chiesa cattolica.

Pompeo fu eletto tribuno della plebe molte volte durante la sua vita. È possibile che questo incarico lo fece interessare della “realtà quotidiana e il mondo della strada”⁹⁵,

⁹⁴ Su questo libro si veda la Prefazione di Ilaria Chia in Vizzani 2007.

⁹⁵ La Prefazione di Ilaria Chia in Vizzani 2007, p. 18.

e si “solenni bevitori, gli codardi e sciocchi”. Nel tardo del XVI secolo, non manca mai l’interesse verso le vite di plebe o della classe bassa, sia nel campo della letteratura, sia nell’arte visiva. Gli esempi più significativi sono le opere di Giulio Cesare Croce e *Le Arti per via* di Annibale Carracci. Tra i manoscritti di Pompeo, c’è un piccolo racconto boccaccesco inedito, intitolato *I secreti delle filiere* (1595). Nel racconto si descrive un gruppo di donne di ceto basso che racconto barzellette ridicole. Oltre alle opere sopra menzionate, i suoi manoscritti includono anche la sua autobiografia del 1585, un’introduzione sul museo della storia naturale, posseduto da Ulisse Aldrovandi e alcune altre prose.

Nel 1563 Pompeo fondò l’Accademia degli Oziosi insieme con suo fratello Camillo. Le dispute letterarie trattate nell’accademia furono pubblicate nel 1567 nel volume *Theoremata universalis de ordine et divisione scientiae contemplativae et active*. A causa della scarsità di fonti attendibili, finora non sono state condotte molte ricerche sulle attività di quest’accademia.⁹⁶ Sebbene l’Accademia degli Oziosi non sia al centro di questo studio, la scelta del motto e dell’emblema rivelano, all’incirca, alcune informazioni interessanti, che vale la pena condividere qui.

La parola latina originale di Ozio è *Otium*, sebbene si usi “ozio” per indicare “pigrizia” nel linguaggio italiano odierno, con il significato negativo, il concetto originale di *Otium* non ebbe un evidente significato dispregiativo. Il termine *Otium* deriva nell’antica Greca, in greco si usa la parola σχολή. *Otium* e *Negotium* sono un paio dei concetti contrari: *negotium* (nec-otium) significa gli affari pubblici, politici e lavorativi, mentre *otium* rappresenta le attività nello spazio privato e nel tempo libero, in particolare le attività intellettuali, comprese la coltivazione degli studi filosofici, della letteratura e della cultura. Nel mondo classico, Cicerone ha avuto una profonda influenza sull’interpretazione di *Otium*: la frase *Otium cum Dignitate* nella sua *De*

⁹⁶ Sull’accademia si veda Fantuzzi 1965, I, p. 20; Medici 1852, p.48; La professoressa Nicole Reinhardt (University of Durham, UK) ha rivelato alcune informazioni interessanti sull’accademia nella sua conferenza, *Lazy young men? The Bolognese Accademia degli Oziosi as an emotional and scholarly community*, 23 Luglio 2019, Bologna.

Oratore Libro è sempre considerata un assioma. L’emblema dell’accademia è uno staio capovolto, scelta che risulta abbastanza interessante. Lo staio è uno strumento di misurazione di lunga storia, utilizzato per misurare il peso degli oggetti secchi, in particolare le colture. L’immagine di uno staio capovolto riferisce proprio al termine di *Otium*, perché nel proverbio antico, un uomo seduto sullo staio invertito significava nient’altro che essere in uno stato di “inattività”. Plutarco scrive in *De liberis educandis* (*Περὶ παίδων ἀγωγῆς*), ““Non sedere sulla chènice”,⁹⁷ cioè fuggire l’ozio e provvedere a procurarci il sostentamento quotidiano.”⁹⁸ Proviamo a capire il significato insieme al nome dell’accademia. L’intenzione dovrebbe essere quella di combinare il termine *Otium* nell’era classica, nella sua accezione più positiva, con quello del proverbio, usando lo staio capovolto per riferirsi allo stato di “ozio”. In breve, vuol dire che l’accademia è uno spazio per le private attività intellettuali.

Per Cicerone, *Otium* è uno stato nobile e lodevole. Nel libro III di *De Officiis*, Cicerone scrisse via le parole di Scipione:

numquam se minus otiosum esse, quam cum otiosus, nec minus solum, quam cum solus esset. Magnifica vero vox et magno viro ac sapiente digna; quae declarat illum et in otio de negotiis cogitare et in solitudine secum loqui solitum, ut neque cessaret umquam et interdum conloquio alterius non egeret.⁹⁹

Cicerone ha elogiato le osservazioni di Scipione e ha commentato che un individuo non si sente solo quando si trova nello stato “ozioso” una volta si ritira dai doveri pubblici, indica si preoccupa ancora degli affari pubblici. In altre parole, se un uomo sta nello stato di solitudine ma non si sente solitario e potrebbe ancora essere utile per il pubblico, è uno con un atteggiamento molto positivo e apprezzato da Cicerone.

In *De Senectute*, Cicerone descrive in modo molto specifico quali attività possono fare le persone che si ritirano dagli affari pubblici, per fare buon uso del resto del tempo.

⁹⁷ Chènice è uno strumento di misura simile di staio.

⁹⁸ Plutarco 2017, p. 21.

⁹⁹ Cicerone 1938, pp. 349–350.

Elenca sinceramente le conseguenze dell'invecchiamento, e in seguito avanza molti suggerimenti positivi, ad esempio gli anziani che hanno una ricca conoscenza ed esperienza possono continuare a guidare i giovani nella gestione degli affari pubblici. Dopo il ritiro dagli uffici pubblici, c'è molto tempo libero da usare per continuare a studiare e scrivere. Per risolvere la solitudine, si può lasciare la propria fortuna intellettuale per la società futura, si può anche scegliere di essere vicino alla natura e lavorare nei campi. Cicerone dedica molto tempo a raccontare le gioie della vita sul campo, che può aiutare a migliorare la vita delle generazioni future. L'ambiente è così buono, il lento degrado dei sensi materiali degli anziani è in realtà un grande vantaggio per conseguire le virtù: dopo che gli impulsi dei vari desideri del corpo svaniscono gradualmente, l'anima umana può essere finalmente più vicina a quei nobili sentimenti. In un altro saggio, *Pro Plancio*, Cicerone cita il discorso di Catone e sospirò: "clarorum virorum atque magnorum non meno oti quam negoti rationem exstare oportere."¹⁰⁰

Deve essere enfatizzato qui che nell'idea di Cicerone, *Otium*, come termine contrario di *Negotium*, è uno stile di vita che appartiene esclusivamente alla classe nobile e che non è accessibile a tutti. In altre parole, solo coloro che hanno l'opportunità di partecipare effettivamente agli affari pubblici, possono poi parlare di "ritirarsi" o "riposare". Allo stesso tempo, all'*Otium* è stato dato un significato morale, mostrando che è giudicato sulla base del sistema di valori nell'ambiente pubblico. Un uomo deve fare il proprio lavoro perché è giusto rispondere ai relativi obblighi e doveri. Ma quando l'uomo si è ritirato e non è più nella sua posizione professionale, e, considerando la qualità della propria vita, pensa ancora al proprio lavoro per continuare a sentire nel suo cuore la soddisfazione, riesce ad ottenere, con grande calma di spirito, quell'armonia tra *Otium* e *Negotium*, che è senza dubbio un sentimento più rispettabile. Questo è il proprio *Otium* apprezzato da Cicerone. E possiamo vedere che i conflitti complessi nell' *Otium* sono già integrati nel suo significato. L'*Otium* elogiato non

¹⁰⁰ Cicerone, *Pro Plancio*, 66.

riguarda il godimento personale, ma continua a contribuire alla società in modo da dare più attenzione alla dignità e agli interessi individuali.

Il motto dell'accademia è *Minus cum magis*. Comunque, la combinazione di queste parole non costituisce alcun significato pratico. Sebbene sia sempre stato menzionato che derivi da *De Officiis* di Cicerone, non si trova alcuna combinazione esattamente uguale al testo originale. Finora non c'è ancora alcuna conclusione plausibile. Mi pare che questa frase possa essere una scelta deliberata, per creare l'ambiguità e perplessità del suo significato, probabilmente per evitare un riferimento troppo diretto, cioè noioso. Tuttavia, vorrei suggerire un'ipotesi probabile per il riferimento originale, non necessariamente risolutiva: il terzo libro di *De Officiis*, paragrafo LI:

In huiusmodi causis aliud Diogeni Babylonio videri solet, magno et gravi Stoico, aliud Antipatro, discipulo eius, homini acutissimo; Antipatro omnia patefacienda, ut ne quid omnino, quod venditor norit, emptor ignoret, Diogeni venditorem, quatenus iure civili constitutum sit, dicere vitia oportere, cetera sine insidiis agere et, quoniam vendat, velle quam optime vendere. 'Advexi, eui, vendo meum non pluris, quam ceteri, fortasse etiam **minoris, cum maior** est copia; cui fit iniuria?'.¹⁰¹

Sebbene ci siano alcune modifiche morfologiche, le forme originali e l'ordine delle parole sono uguali. Il paragrafo citato racconta una disputa tra Diogene ed uno dei suoi allievi, Antipatro. La disputa si concentra sugli interessi personali e la responsabilità pubblica, un'idea che potrebbe legarsi con la storia e le ideologie della famiglia Vizzani. Inoltre, per l'interpretazione di questo motto, vorrei suggerire anche una possibilità più sottintesa: si potrebbe, forse, comprendere il significato combinandolo con la frase *minus cum magis* con *otium cum dignitate* (Cicerone *De Oratore*, Libro I, 1–2), per esprimere “minore ozio con maggior dignità”. Nel testo

¹⁰¹ Cicerone 183, p. 189.

seguinte, verrà eseguita un'interpretazione più dettagliata e coerente del motto in concomitanza con le decorazioni interne del palazzo.

Infine, possiamo anche notare che oltre ai fratelli Vizzani, i membri più notevoli nell'elenco dell'accademia dovrebbero essere nient'altro che Scipione Gonzaga, un membro della potente famiglia Gonzaga, e un futuro cardinale. Si ricorda che Scipione Gonzaga studiò a Bologna per un periodo, quando fu giovane. Poi studiò anche a Padova seguendo il famoso Federico Pendasio; lo stesso Pendasio recò poi all'Università di Bologna al 1571 ed insegnò anche agli alcuni membri discendenti della famiglia Vizzani. In addirittura, egli fu anche il maestro di Torquato Tasso – uno dei più grandi scrittori del Rinascimento italiano. Partendo quest'ultimo, possiamo anche prendere in considerazione un'altra possibilità che Torquato Tasso, l'autore della Gerusalemme Liberata, potesse anche avere qualche legame con i Vizzani. Prima di tutto, Scipione Gonzaga fu il principale protettore di Tasso lungo quasi tutta la sua vita. Il poeta studiò all'Università di Bologna intorno al 1562–1564, forse grazia al finanziamento di Scipione Gonzaga. In quel periodo Tasso era un giovane studente e doveva avere circa la stessa età dei fratelli Vizzani. Sebbene Tasso non sia nell'elenco formale dei membri dell'Accademia degli Oziosi fin d'oggi conosciuti, e che non esiste alcun materiale diretto per dimostrare che Torquato Tasso abbia mai avuto alcun contatto diretto con la famiglia Vizzani, sono da sottolineare alcune coincidenze notevoli. Durante gli ultimi giorni della sua vita, Tasso trascorse un periodo di tempo a Napoli (1594), il suo protettore e amico, Giovanni Battista Manso, fondò un'accademia a Napoli qualche anno dopo (1611), con lo stesso nome di “Accademia degli Oziosi”, mentre non esisteva nessun indizio di qualsiasi altro legame tra Manso e la famiglia Vizzani. Sembra che valga la pena esplorare di più.

2.4 La data della costruzione del palazzo

Considerando il problema della data della costruzione del palazzo, anche se è stata controversa nel passato, oggi si può quasi affermare che fu iniziata nell'anno 1559. L'evidenza più significativa è il testo di Agostino Amadi che indica chiaramente “ne l'anno del Signore MDLIX (i fratelli Vizzani) diedero principio a la fabbrica di un nobile palazzo in Bologna”. Comunque Pompeo Vizzani avrebbe fatto un errore ovviamente su questo punto rilevando “dell'anno millecinquecentoquarantanove, havendole buttate a terra, cominciassimo la fabbrica di una casa magnifica...” — Pompeo nacque nel 1540, se come disse lui “pervenuto all'età di diciotto” quando decise con i propri fratelli di ricostruire il palazzo, la data fu molto probabilmente il 1559, invece del 1549. Proprio per la sua negligenza, molti ricercatori del XX secolo avevano sbagliato la data corretta della ricostruzione del palazzo, fino a Roversi, che fissava la data al 1559. Le prove a sostegno di questa data è una lapide, già murata nel cortile del palazzo (oggi scomparso), in cui si leggeva che nel 1559 furono gettate le fondamenta del palazzo. Eccone il testo secondo la trascrizione riportata da Pompeo Vizzani:

JASON POMPEIUS ET CAMILLUS
CAMILLI VIZANII FILII
HARUM AEDIIUM FUNDAMENTA IECERUNT
ANNO AB ORBE REDEMPTO
MDLIX¹⁰²

Secondo lo stesso Pompeo, la costruzione del palazzo è durata 7 anni, tuttavia, Marescalchi scrisse nella Cronaca di Bologna, nel 1562 che il palazzo era “condotto a buon termine, e quasi finito”.¹⁰³

¹⁰² Si veda Roversi 1986, p. 200; Longhi 1902, p. 7.

¹⁰³ B.C.B., Ms.B. 1118. G.B. Marescalchi, Cronaca di Bologna dal 1561 al 1573, c. 6v.

Egnazio Danti, nel suo commento alla *Prospettiva pratica del Vignola* (pubblicate a Roma nel 1583), inserì un'incisione in cui mostra il dettaglio della spettacolare prospettiva architettonica dipinta da Tommaso Laureti nel salone del Palazzo, riportata lo stesso anno—1562—l'anno in cui l'affresco fu completato. Dalle informazioni suddette, possiamo assumere che, nel 1562, la facciata, insieme ai saloni sul lato verso Via S. Stefano furono già completati. Comunque è possibile che il palazzo intero abbia richiesto più tempo per completarlo. Non troviamo nessun motivo di dubitare delle parole di Pompeo: “in termine di sette anni fu ridutta a perfettione”¹⁰⁴, quindi fino al 1565. Proprio nel 1565 (17 maggio), i fratelli Vizzani comprarono un'area davanti al palazzo, trasferirono la tomba nell'area altrove e trasformò l'area in una piazzetta, cioè la piazzetta di S. Biagio d'oggi.¹⁰⁵

Per quanto riguarda il progetto decorativo, durò fino al 1570 almeno—secondo l'unico affresco datata nel palazzo. Ci sono altre due date notevoli: il 1563 e il 1577. La prima riunione dell'accademia degli Oziosi fondata dai fratelli Vizzani fu tenuta nel 1563 proprio nel palazzo, possiamo assumere che la costruzione andò abbastanza bene per “acarezare gli amici” nel 1563. Nel 1577, Pompeo e Giasone trasformarono una sala in una biblioteca. Possiamo assumere che durante la costruzione, i procedimenti della decorazione per i vari spazi interni non furono eseguiti simultaneamente, ma ci furono differenze di alcuni anni.

2.5 La ricerca della paternità

Nel 1583, Egnazio Danti commentò che il palazzo Vizzani è “un palazzo molto ornato d'Architettura antica”.¹⁰⁶ La struttura e l'aspetto esterno dell'edificio si distinguono alquanto dai palazzi bolognesi cinquecenteschi, soprattutto per il portico

¹⁰⁴ Vizzani 1585, p. 13.

¹⁰⁵ Guidicini cose notabili, V, pp. 86–7, Longhi, p. 7.

¹⁰⁶ Danti 1583, p. 87.

architravato dorico a nove intercolunni. Gli ornamenti della facciata sono ricchi di fregi con triglifi e metope, ravvivata da bucrani, scudi, teste leonine, vasi, elmi e trofei guerreschi. Il piano nobile è scandito da nove ricche finestre con frontoni curvilinei in pietra, impostati su capitelli ionici sorretti da piccole cariatidi. Tali frontoni sono spezzati al centro per accogliere teste di leone e teste di cinghiale o verro. Il cinghiale era il simbolo araldico dei Vizzani ed era riprodotto a figura intera sul grande scudo in arenaria, abraso in epoca giacobina. Esso dominava la finestra centrale, prima di essere sostituito dal simbolo della famiglia Lambertini. Tutte le finestre sono fiancheggiate da stipiti a bugnato e recano nella parte superiore una piatta banda ornata di bozze in arenaria disposte a ventaglio. Un'ampia modanatura in pietra separa il piano nobile da quello superiore, ritmato a sua volta da finestre a timpano triangolare che racchiude un ventaglio di bugne. Tanto queste aperture quanto quelle del piano inferiore presentano un davanzale ricorrente d'imposta adorno di rosette che alle due estremità si innesta su paraste a bugnato.

L'elegante loggia architravata e voltata a botte del portico dorico del palazzo era un Unicum a Bologna nel '500, questo suscitò la controversia sull'identità del possibile progettista del palazzo. Nel 1560, Lamo indica in un modo molto certo che il progettista fu Bartolomeo Triacchini, che fu uno dei più rappresentativi architetti del Rinascimento maturo bolognese. Essendo un testimone contemporaneo, è molto possibile che Lamo abbia assistito alla costruzione del palazzo, quindi dovremo dare affidamento alle sue parole, mentre i suoi testi sono già stati accettati dalla maggior parte degli studiosi.¹⁰⁷

Tuttavia, Marcello Oretti ha attribuito il progetto del palazzo a Tommaso Laureti, il quale è anche considerato l'autore dell'affresco sul soffitto di Salone Grande.¹⁰⁸ Fin d'oggi non abbiamo trovato ancora nessun documento d'archivio che possa confermare

¹⁰⁷ Si veda Roversi 1986, p. 211, nota. 36.

¹⁰⁸ Si veda Oretti s.d., p.40; Oretti è il primo che ha attribuito il lavoro di progettista a Laureti, mentre Danti non ha mai detto che Laureti fosse il progettista, suggerisce solo che Laureti fosse l'autore dell'affresco sul soffitto. È possibile che alcuni ricercatori hanno frainteso le parole di Danti. Supporta la paternità di Laureti si veda anche Cuppini 1974, p. 79.

quest'ipotesi, il suggerimento di Oretti si poteva dedurre dallo stile dell'edificio invece che dai testi. L'opinione è infatti concepibile considerando i motivi romani che ricorrono nella facciata, come già suggerito da tanti studiosi. si trova un simile progetto di portico al palazzo Massimo alle Colonne a Roma di Baldassarre Peruzzi; lo stile delle finestre del primo piano è simile a quelle del piano basso della facciata di villa Giulia. Certo che qualche similarità non si può considerare come un'evidenza assoluta, perché ci sono altri palazzi di Bologna dotati di elementi simili, per esempio, possiamo trovare le finestre con bugna a ventaglio in Palazzo Bocchi, mentre il progetto dei portici potrebbe provenire dalla loggia di Palazzo Lambertini. Per quanto riguarda la facciata, se mettiamo da parte l'ordine dorico, è infatti molto simile al secondo palazzo Bentivoglio, già svelato da Guido Zucchini.¹⁰⁹ Quando la ricostruzione di palazzo Vizzani inizia, la costruzione di Palazzo Bentivoglio è quasi completa, quindi è molto possibile che il progetto del primo sia derivato dal secondo.

Alcuni studiosi più recenti hanno anche espresso i loro dubbi verso il giudizio del Lamo sulla base dell'analisi della ricchezza delle componenti culturali forestiere in questa facciata. Il primo personaggio è Malaguzzi Valeri, il quale nel suo libro del 1899, *L'architettura a Bologna nel Rinascimento*, nella parte riguardante Bartolomeo Triachini, suggerisce di non dubitare della dichiarazione di Lamo, perché “lo afferma il Lamo che scriveva il suo memoriale del palazzo della città appunto negli anni in cui si innalzava quell'edificio”, poi indica che “le reminiscenze delle opere d'altri vi sono evidenti”. Egli ha notato gli elementi stilistici di Palladio (palazzo Chiericati di Venezia), Alessi e Vignola, e conclude che “Sembra l'opera di un eclettico che sapeva assimilare con ingegno i motivi dei capiscuola allora in voga”.¹¹⁰

¹⁰⁹ “i frontoni delle finestre, le mensole scanellate del primo piano e quello bugnate del secondo, l'aspetto un po' duro di tutte le modanature richiamano la facciata del palazzo Sanguinetti di via S. Stefano architettato dal Triachini”; Si veda anche Roversi 1986, p. 34.

¹¹⁰ Malaguzzi Valeri 1899, pp. 211–212.

Malaguzzi Valeri ha già rivelato le connessioni fra il palazzo Vizzani e il Palazzo Cambiaso progettato da Galeazzo Alessi¹¹¹; da lì, Bruno Adorni avanza un passo di più, attribuisce il progetto di palazzo Vizzani totalmente a Alessi¹¹². Neanche questo punto di vista è sostenuto da nessun documento storico, anche se è più plausibile, giudicando dall'analisi stilistica. Oltre al palazzo Cambiaso Genovese sopra menzionato, la facciata di palazzo Marino milanese ha anche alcune similarità evidenti con il palazzo Vizzani come è stato notato da Davide Ravaoli¹¹³ — hanno entrambi l'andamento orizzontale marcatissimo, si notano in tutte e due le caratteristiche delle cornici sporgenti e delle finestre bugnate. Alessi lavorò a Bologna dal 1550 al 1555,¹¹⁴ mentre la costruzione di palazzo Vizzani non è iniziata prima del 1559, cioè non sembra molto possibile che Alessi abbia contribuito alla costruzione del palazzo, ma non si può escludere la possibilità che Alessi abbia fornito il disegno del progetto — un'opinione sostenuta da Giancarlo Roversi, il quale suggerisce che il progetto del palazzo fosse stato realizzato da qualcun altro, mentre Bartolomeo Triachini sia solo l'esecutore della costruzione.¹¹⁵

È anche notevole che i legami fra Bartolomeo Triachini e i Vizzani fossero molto profondi, egli completò anche alcune altre commissioni per la famiglia Vizzani.¹¹⁶ Inoltre, Giasone Vizzani fu il padrino dei due figli di Bartolomeo e l'esecutore delle sue ultime volontà.¹¹⁷ Insomma, non ci sarebbe alcun dubbio che Bartolomeo Triachini

¹¹¹ “Le finestre del primo piano invece si assomigliano non poco a quelle del pian terreno del palazzo Cambiaso a Genova.” *Ibidem*, p. 212.

¹¹² Adorni 1977, p.709. Si veda anche Roversi 1986, p. 202–203.

¹¹³ Si veda Ravaoli 2011, p.69.

¹¹⁴ Si veda Lotz 1975, p. 229.

¹¹⁵ Roversi 1986, pp.201–203

¹¹⁶ Si veda Longhi 1902, p.8.

¹¹⁷ Archivio Arcivescovile di Bologna, Registri battesimali della cattedrale di San Pietro, anni 1565(20 marzo) e 1570 (9 maggio); Archivio Arcivescovile di Bologna, Notarile, Camillo Bonamici, prot. R, cc. 34v–35r. L'informazione è stata scoperta da Davide Ravaoli, si veda Ravaoli 2011, p.68.

avesse preso parte alla costruzione dell'edificio, il problema dovrebbe essere: “ma quanto?” Possiamo trovare più tracce di Triachini nella parte interne del palazzo che della parte esterna. Per quanto riguarda la struttura interna, troviamo un cortile centrale porticato su due lati con una loggia. Sul lato sinistro del cortile, c'è uno scalone principale, che porta alla loggia del piano nobile. Il cortile centrale di palazzo Vizzani, è infatti un'imitazione di quello del palazzo Fantuzzi e del palazzo Bolognini—è un modulo comune dei palazzi cinquecenteschi bolognese, al contrario dell'originalità del design della facciata.

CAPITOLO 3: IL FREGIO DI CIRO IL GRANDE

In palazzo Vizzani, al piano nobile, si trova un fregio dipinto cinquecentesco in buono stato di conservazione, nella camera che è più a sinistra rispetto all'asse mediano dell'edificio. La stanza ha la pianta di un rettangolo irregolare con i lati più lunghi di 9.14 m e 9.60 m e il lato corto di 7 m, e si affaccia con due finestre su via Santo Stefano.

Il fregio ad affresco corre su tutti i quattro lati del muro, piuttosto ben conservato, presenta la vita dell'imperatore persiano Ciro il Grande (fig. 4–17). Fu coperto sotto un controsoffitto e alla fine dell'Ottocento fu riscoperto e restaurato da Giulio Cesare Pietra. Nella camera vi era in origine anche un camino su cui era raffigurato *L'accecamento di Polifemo* (fig.22). Per il momento tale affresco è stato ricollocato sulla parete del corridoio del piano primo.

Purtroppo, non si è potuto rintracciare nessun documento né scoprire quasi nessun racconto plausibili sull'autore del fregio, né contemporaneo, né posteriore. Di conseguenza, gli storici precedenti hanno proposto diverse ipotesi sulla paternità dell'opera. Innanzitutto, Alessandro Longhi¹¹⁸ e Adolfo Venturi¹¹⁹ hanno proposto che gli affreschi fossero di mano di Pellegrino Tibaldi, tale attribuzione è stata rifiutata da Heinrich Bodmer¹²⁰ in favore della scuola di Nicolò dell'Abate. Tuttavia, secondo il parere di Giuliano Briganti¹²¹, il fregio fu realizzato più tardi, forse da un anonimo maestro bolognese, vicino a Bartolomeo Cesi mentre Francesco Arcangeli¹²², lo riteneva di “un pittore di transizione tra Tibaldi e Samacchini”. Nel 1982 è stato per la prima volta avanzato il nome di Lorenzo Sabatini da Giuseppe Cirillo e Giovanni

¹¹⁸ Longhi, 1902, p.18.

¹¹⁹ Venturi, 1933, p.552.

¹²⁰ Si veda Bodmer, 1934.

¹²¹ Briganti, 1945, p.121.

¹²² Arcangeli, 1956, p.22.

Godi¹²³, e questa ipotesi è stata in seguito accettata dalla maggior parte degli studiosi.¹²⁴ La paternità di Sabatini è stata convalidata di recente nel 2002 da Dominique Cordellier, rendendo noto un foglio del Louvre con due disegni preparatori per la terza e la sesta scena del fregio.¹²⁵

Tuttavia, rimane da discutere il problema della datazione. Jürgen Winkelmann accolse il fregio nell'opera di Sabatini prima del soggiorno a Firenze a fianco di Vasari tra il 1565 e il 1566,¹²⁶ invece Daniele Benati ritenne che tale opera fosse “forse di poco successiva al soggiorno di Lorenzino a Firenze” tenendo in conto che “quel tanto di elegante e internazionale che si coglie nell'opera del Sabatini va infatti spiegato alla luce di questa esperienza”;¹²⁷ con opportuni confronti stilistici tra il foglio del Louvre e le opere giovanili del pittore, Dominique Cordellier ritenne che lo stile del disegno “non è in contrasto con una datazione così precoce (poco precedente alla partenza di Sabatini per Firenze)”.¹²⁸

Nelle due ricerche più recenti, Valentina Balzarotti e Michele Danieli hanno entrambi ritenuto che l'opera sia stata eseguita prima della partenza del Sabatini per Firenze.¹²⁹ La Balzarotti ha visto *Le Storie di Ciro* di palazzo Vizzani come la prima grande commissione a Sabatini per un ciclo di affreschi privati, e che “nel percorso artistico di Sabatini il cantiere di palazzo Vizzani avesse lasciato un segno duraturo”.¹³⁰ Lei ha notato soprattutto le citazioni nell'opera che rimandano all'arte romana di Perino

¹²³ Cirillo-Godi 1982, p.32, nota 82.

¹²⁴ Benati 1986, p. 212; Winkelmann 1986, p. 598–9; Cordellier 2002, p. 316; Fortunati Pietrantonio ha avanzato il nome di Prospero Fontana, si veda Fortunati Pietrantonio 1986, p. 347; Giovanna Perini considerava il fregio opera di un aiuto di Tommaso Laureti, si veda Perini 1994, p.313, nota 74.

¹²⁵ Cordellier 2002, p.316.

¹²⁶ Winkelmann 1986, p.599.

¹²⁷ Benati 1986, p.212.

¹²⁸ Cordellier 2002, p.316.

¹²⁹ Si veda Balzarotti 2018; Danieli 2019.

¹³⁰ Balzarotti 2018, p.94.

del Vaga, Pellegrino Tibaldi, Francesco Salviati e Taddeo Zuccaro, “suggerendo un viaggio non documentato nella città papale del giovane maestro”.¹³¹

A parere di Michele Danieli, diversi elementi concorrono a suggerire una datazione alta del fregio, vicina alle *Storie di Alessandro*. Danieli ritiene inoltre che il disegnatore delle *Storie di Ciro* sia Tommaso Laureti, e che queste furono poi dipinte da Sabatini dopo che Laureti fu incaricato per la nuova commissione della fontana del Nettuno.¹³² L'ipotesi di Michele Danieli è basata sulle somiglianze tra qualche scena delle *storie di Alessandro* e *Storie di Ciro*, che sono già state notate da Giovanna Perini.¹³³

Ma mancano ancora degli studi approfonditi dal punto di vista iconografico, sebbene da tale punto di vista, il ciclo di palazzo Vizzani sia un caso interessante. La vita di Ciro di Persia non è mai stata un soggetto molto comune nelle arti pittoriche, particolarmente nell'affresco e nella decorazione a fregio non solo è un *Unicum* tra i fregi cinquecenteschi dipinti a Bologna, ma anche in tutti gli altri affreschi italiani del periodo rinascimentale non si trova un secondo caso conservato fino ad oggi.

Il ciclo di palazzo Vizzani fu completamente coperto da un muro artificiale fino alla fine del XIX secolo. Non si può escludere la possibilità che l'opera sia stata coperta perché il tema non era più apprezzato dai proprietari successivi. Nei documenti del XVI secolo e dei secoli successivi, questo fregio non è mai citato dalle fonti letterarie, sebbene tale ciclo sia una delle più importanti opere nel palazzo, per qualità e per dimensione. Secondo Michele Danieli, è che a causa “dell'iconografia rara, non riuscirono a decifrarlo”.¹³⁴ Infatti il soggetto del fregio è così unico che per molto tempo gli studiosi del XX secolo ritennero che gli affreschi rappresentassero le *Storie di Atreo*

¹³¹ Balzarotti 2018, p. 101.

¹³² Danieli 2019, p. 79.

¹³³ G. Perini assegnava il fregio a “un aiuto di Tommaso Laureti”. Si veda Perini 1994, p.313, nota. 74.

¹³⁴ Danieli 2019, p. 69.

e *Tieste*.¹³⁵ Solo nel 1984, Anton W. Boschloo nel suo studio sui fregi bolognesi, riconosceva il soggetto di questo ciclo nelle *Storie di Ciro* per la prima volta. Egli riuscì ad identificare la fonte letteraria che ha ispirato il fregio che sarebbe il primo libro delle *Storie* di Erodoto, nel quale ha identificato buona parte delle scene del fregio.¹³⁶

Dopo Boschloo, l'esplorazione sui problemi iconografici del ciclo è stata sospesa, anche se, ovviamente, rimangono ancora tanti problemi da risolvere.

Innanzitutto, Boschloo non riuscì a comprendere alcune scene, come lui stesso afferma, “Di difficile identificazione risultano l'undicesima e la dodicesima scena così come la seconda che, sorprendentemente, interrompe il ciclo narrativo.”¹³⁷ Tuttavia, tale problema non sembra difficile da risolvere attraverso il testo di Erodoto, poiché si riscontra una corrispondenza stretta tra il testo e le immagini.¹³⁸

Peraltro, è lasciata aperta la questione sul tema che non è quasi mai stato discusso. Boschloo ritenne che i due cicli di palazzo Vizzani formassero un contrasto di due opposti temi; essendo Alessandro Magno virtuoso, le sue gesta, la clemenza e l'umanità venivano messe in confronto con l'avidità, le barbarie e la tirannia di Ciro. Ciro è dipinto come un personaggio negativo in questo ciclo a causa dei suoi vizi.¹³⁹ A mio parere tale comprensione risulta semplificata e soggettiva. Aver messo a confronto Alessandro Magno e Ciro il Grande come opposti non evita un errore logico—anche se Alessandro conquistò e ereditò il regno costruito da Ciro, loro non furono mai avversari diretti. Poi nel fregio di Vizzani il pittore non ha reso Ciro il Grande solamente come una figura negativa e in qualche scena illustra piuttosto la sua saggezza, autorità e

¹³⁵ Avanzato da Alessandro Longhi nel 1902, si veda Longhi, 1902, p. 18.

¹³⁶ Boschloo 1984, p. 72–4.

¹³⁷ *Ibidem*. p. 73.

¹³⁸ Boschloo ha trascurato la tecnica di narrazione di Erodoto, che inizia il racconto dalla fine. Il fregio svoltò a raccontare con una fissata sequenza del tempo. Cfr. p. 52.

¹³⁹ Boschloo 1984, p. 115. Marogiu non ha riguardato la relazione tra due temi (Ciro il grande e Alessandro Magno), mentre Valentina Balzarotti ha notato tutte e due personaggi esistono nella profezia del Libro di Daniele dove si indicano i quattro grandi imperi, fra cui quelli di Ciro e Alessandro.

clemenza. Inoltre neanche negli altri fregi dipinti a Bologna nello stesso periodo esiste un caso dove il committente ha scelto una figura malvagia come protagonista.¹⁴⁰ Infatti, Ciro il Grande, essendo stato un condottiero politico e militare di grande prestigio, non era mai stato messo nell'ombra da Alessandro Magno, anzi, aveva una figura più complessa nell'ambito della letteratura e delle arti visive del XVI secolo. Nel paragrafo successivo proverò a discutere la figura di Ciro il Grande nell'ambito della letteratura e delle arti visive del XVI secolo nella sua interezza, così come la diffusione e lo sviluppo di tale tema.

Permane ancora l'interrogativo sul significato del soggetto. Sarebbe interessante chiedersi il motivo per cui i committenti abbiano scelto un tema così insolito.¹⁴¹ Come si è già dimostrato in numerosi casi, i soggetti dei fregi-bolognesi non sono mai una scelta casuale. Si richiedono stretta comunicazione e collaborazione fra committenti e pittori; si richiede di seguire una via di mezzo, fra un genere convenzionale da essere capito, ed una unicità per illustrare il gusto e l'erudizione di committenti. Ci sono i temi dei fregi inerenti all'idea politica oppure alla storia della famiglia dei committenti. “Le storie di Ciro alludessero alla situazione politica bolognese e, più in particolare, alla ingloriosa fine cui erano destinati i tiranni”¹⁴² così scrive Boschloo nel suo studio. Il suo pensiero è ragionato e valido ma credo che sia necessario un ulteriore approfondimento. Osservando il fatto che è stata illustrata una scena dalla vita di Ciro nel *Trionfo della Fama*, dipinta da Lorenzo Costa alla fine del XV secolo per la Cappella Bentivoglio, è logico cercare di comprendere il tema nel contesto politico bentivolesco e post-bentivolesco.

¹⁴⁰ Si veda l'argomento su Tarquinio il Superbo in palazzo Torfanini, in Cavicchioli 2008.

¹⁴¹ Per quanto riguarda il ruolo dei committenti nel scegliere i temi, si veda, si veda Cavicchioli 2008. Più specifico, su palazzo Fava si veda Cavicchioli 2004; su palazzo Magnani si veda Vitali 2000, Vitali 2009; su palazzo Poggi si veda Briganti 1988, Cavina 1988, Bergamini 2000, Cavicchioli 2007.

¹⁴² Boschloo 1984, p. 102.

3.1 Erodoto nel fregio—un’interpretazione visiva delle *Storie*

Il fregio è costituito da quattordici scomparti separati dalle erme, rispettivamente quattro per ogni lato lungo e tre ai lati corti del muro. Ci sono pochi elementi decorativi, solo le erme “in numero doppio e di profilo negli angoli, sulle pareti lunghe sono raffigurate in atto di sorreggere le travi del soffitto”.¹⁴³

Dedicate ai fatti più importanti della vita di Ciro il Grande descritti nel primo libro delle *Storie* di Erodoto, le immagini del fregio mostrano la leggendaria infanzia, l'ambiziosa conquista e la tragica fine del protagonista lungo tutti i quattro lati del muro in senso orario e in sequenza cronologica.

Dalla prima alla quarta scena viene raccontata la storia leggendaria della nascita e dell’infanzia di Ciro, gli episodi sono: 1. *Il re Astiage ordina ad Arpago di uccidere Ciro*; (fig. 4) 2. *Scena di battaglia*; (fig. 5) 3. *Mitridate sostituisce il proprio figlio morto con Ciro*; (fig. 6) 4. *Astiage riconosce Ciro*, prese dalle *Storie*, (fig. 7) Libro I, 107-116:

Astiage, re dei Medi, una volta, per mezzo di uno strano sogno, ebbe una visione su Mandane, la sua unica figlia. Fece allora convocare alcuni maghi, affinché gli spiegassero il sogno. I maghi risposero ad Astiage che presto sarebbe nato un bimbo, figlio di Mandane, il quale sarebbe stata la rovina del regno di Astiage anzi sarebbe diventato il re di tutta l’Asia. Quando Mandane partorì il figlio, il re, spaventato dal sogno, comandò ad Arpago, un suo parente e fedele cancelliere, di uccidere il neonato. Arpago ebbe paura dell’eventuale vendetta di Mandane, consegnò il fanciullo ad un pastore, chiamato Mitradate, dicendogli di portarlo nel bosco per abbandonarlo sui monti, esposto alle belve feroci. Allora il pastore tornò a casa portando il fanciullo con sé e narrò il fatto alla moglie. La moglie di Mitradate aveva appena partorito un figlio morto. Ella pregò il marito di non uccidere il bambino, in cambio consegnarono il corpo del loro figlio morto. Il pastore esaudì le preghiere della moglie e allevò il figlio di

¹⁴³ Boschloo 1984, p. 70.

Mandane, il quale diventò il futuro Ciro il Grande. All'età di dieci anni, mentre giocava con altri bambini coetanei, Ciro venne eletto come il loro re. Egli ordinò che un compagno, figlio di un importante funzionario, dovesse essere frustato per la sua disubbidienza. Allora il funzionario, essendo arrabbiato con Ciro, lo portò da Astiage per giudicarlo. Ciro fu così convocato per discolarsi di fronte al nonno, senza che l'uno sapesse dell'altro. A quel punto, incontrato il giovane Ciro, Astiage riconobbe suo nipote e capì che il suo comando era stato disatteso.

Tra le prime quattro scene, la prima, la terza e la quarta riproducono fedelmente il testo, mentre la seconda con la scena di battaglia non è stata legata ad alcuno episodio corrispondente nel testo, come disse Boschloo: “(la seconda scena) sorprendentemente, interrompe il ciclo narrativo”.¹⁴⁴ Questa particolarità potrebbe essere spiegata grazie a nuovi indizi trovati nell'ultimo restauro, i quali potrebbero confermare che la seconda scena sia stata completamente rifatta dal restauratore alla fine del XIX secolo, molto probabilmente Giulio Cesare Pietra. Ciò che è stato originariamente dipinto in questo luogo è stato gravemente danneggiato nel 1893, l'anno in cui venne scoperto il fregio dipinto, lasciando pochi indizi per i restauratori.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Boschloo 1984, p. 70.

¹⁴⁵ Si veda Ciancabilla 2019; Se si fanno delle congetture, il disegno originale potrebbe riferirsi all'episodio di Ciro bambino nutrito da una cagna. Sebbene fosse considerato insufficiente da Erodoto, la trama fu documentata in opere note di altri due autori, Marco Giuniano Giustino e Boccaccio, e fu anche illustrato e illuminato più volte in manoscritti medievali e rinascimentali. La documentazione da Giustino di questa trama nel *L'Epitome da Trogo* è così descritto: “Era nato per avventura in quel medesimo tempo al pastore ancora un figlio. Perché la sua moglie, udito di quel bambino del Re, che era già stato esposto, con molte preghiere scongiura il pastore che glielo porti e mostri. Il pastore, infastidito per i suoi preghi, torna nel bosco, e trova una cagna appresso al bambino che gli dava la poppa, e lo difendeva dalle fiere e dagli uccelli. Mosso ancor egli a quella compassione, che aveva veduto mossa la cagna, portò il fanciullo alla capanna, andandogli ancor dietro con molta smania la medesima cagna. Come la donna l'ebbe tolto in braccio, il bambino, quasi l'avesse conosciuta, le fece festa: e si vide in lui tanta vivacità, e così dolce riso nelle carezze, che la moglie di sua spontanea volontà pregò il pastore che gettasse il suo parto in cambio di quello, e gli lasciasse levare il bambino del Re, o per fortuna di lui, o per speranza di lei.” (Libro I, 4).

Le scene dal quinto al nono riquadro corrispondono alla conquista dei Medi da parte di Ciro il Grande, con i seguenti episodi: 5. *Astiage fa servire ad Arpago il capo e le membra del suo figlio*; (fig. 8) 6. *Un cacciatore consegna a Ciro un messaggio di Arpago*; (fig. 9) 7. *Ciro fa dissodare ai persiani un terreno incolto*; (fig. 10) 8. *Ciro offre un banchetto ai persiani*; (fig. 11) 9. *Arpago si rivolge allo sconfitto Astiage*. (fig. 12) Tutte queste scene sono tratte da *Le Storie*, Libro I, 117–130.

Una volta riconosciuto in Ciro la sua stirpe, Astiage non ebbe più paura della profezia. Permettendo di tornare ai suoi genitori biologici, Ciro ottenne lo status aristocratico che meritava, suo padre era il rispettato persiano Cambise, mentre in quel momento i Persiani erano sotto il dominio dei Medi. Tra i persiani, Ciro era amato e stimato. Nel frattempo, arrabbiato con Arpago per il suo tradimento di dieci anni prima, Astiage fece condurre il figlio di Arpago, lo fece uccidere e ne fece mangiare le carni di nascosto al padre durante un banchetto. Scoperta la verità, Arpago decise di unirsi a Ciro nella ribellione, mandando un cacciatore a passare una lettera a Ciro, la quale venne nascosta nel ventre di una lepre. Per convincere i persiani a seguire e sostenere la ribellione, Ciro li convocò, ordinando loro di falciare un grande tratto di terreno il primo giorno; e il giorno dopo li fece riposare e banchettare lietamente. Dopo il banchetto, Ciro disse a loro: “Persiani, ecco qual è la vostra situazione, se volete prestarmi ascolto, vi attendono questi beni e infiniti altri, senza che dobbiate sottostare a nessuna fatica da schiavi; se invece non volete darmi retta, vi attendono innumerevoli fatiche simili a quelle di ieri”.¹⁴⁶ In questo modo, Ciro persuase con successo i persiani a seguire la propria ribellione contro Astiage. In collaborazione con Arpago, Ciro conquistò rapidamente la capitale dei Medi e catturò Astiage. Arpago si avvicinò allo sconfitto Astiage, gli raccontò del suo tradimento e della sua vendetta e gli chiese beffardamente “come trovasse la schiavitù al posto del potere regale.”¹⁴⁷

Nella terza scena la cagna che è presente nel primo piano potrebbe anche essere considerata una suggestione di questo episodio.

¹⁴⁶ Erodoto 1996, I, p. 193.

¹⁴⁷ Erodoto 1996, I, p. 195.

Le scene dalla decima alla dodicesima corrispondono alla conquista della Lidia da parte di Ciro, gli episodi sono: 10. *I Persiani attraverso il fiume Alis*; (fig. 13) 11. *La battaglia di Thymbra*; (fig. 14) 12. *L'Esecuzione di Creso*. (fig. 15) Queste sono tratte da *Le Storie*, Libro I, 75–94.

Dopo la conquista della Media da parte dei Persiani, scoppiò la guerra tra la Lidia e la Persia. Nel testo delle *Storie*, Erodoto usava l'approccio di racconto retrospettivo, la conquista della Lidia è infatti raccontata prima del racconto dell'infanzia di Ciro. È proprio questa parte che ha causato la mancata identificazione da parte di Boschloo. Egli aveva interpretato la decima scena come *Le truppe di Ciro prendono Babilonia* ma non riusciva a identificare il contenuto dell'undicesima e dodicesima scena. Tuttavia, gli indizi corrispondenti alla letteratura nelle scene sono evidenti, specialmente nell'undicesima, dove si può vedere una composizione con i cammelli e i cavalli spaventati, che corrispondono alla menzione di Erodoto della *La battaglia di Thymbra*, la battaglia decisiva tra i Lidi e i persiani:

Ciro, quando vide i Lidi disposti in ordine di combattimento, ebbe paura della loro cavalleria e, su suggerimento del medo Arpago, adottò i seguenti accorgimenti: radunò tutti i cammelli che erano al seguito dell'armata per il trasporto delle vettovaglie e delle salmerie, li liberò dai loro carichi, li fece montare da soldati vestiti da cavalieri e ordinò a questi uomini, così equipaggiati, di marciare davanti al resto dell'esercito contro la cavalleria di Creso; ordinò poi alla fanteria di avanzare dietro i cammelli e alle spalle della fanteria collocò l'intera cavalleria(...) Tali furono i suoi ordini; schierò i cammelli contro la cavalleria per questo motivo: il cavallo ha paura del cammello e non sopporta né la vista né l'odore (...) In effetti, quando attaccarono battaglia, appena i cavalli sentirono l'odore dei cammelli e li scorsero, si volsero indietro e le speranze di Creso andarono distrutte.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Erodoto 1996, I, p.141.

Poiché tutte le scene del ciclo sono disposte in ordine cronologico, la decima scena è l'evento che si è verificato prima della *Battaglia di Thymbra*, la scena in cui “i Persiani attraversarono il fiume Alis”, che era al confine tra Persia e Lidia.¹⁴⁹ Dopo aver vinto la prima battaglia contro i Lidi, i persiani decisero di perseguire la vittoria e attaccare subito Sardi, la capitale della Lidia. Persiani attraversarono facilmente il fiume Alis perché il livello dell'acqua del fiume era solo al polpaccio. Furono proprio i Lidi che avevano abbassato il livello dell'acqua con mezzi ingegneristici quando attraversarono il fiume per andare verso Persiani. Il racconto di Erodoto sul fiume Alis è così:

Creso non sapeva in che modo le sue truppe avrebbero potuto attraversare il fiume; allora Talete, che scorreva alla sinistra dell'esercito, scorresse anche alla sua destra. Ed ecco come vi riuscì: da un punto a monte dell'accampamento fece scavare una profonda fossa semicircolare affinché il fiume, deviato in quel punto dal suo vecchio letto nel fossato, circondò alle spalle l'accampamento poi, oltrepassandolo, si gettò di nuovo nel vecchio alveo: così, non appena il fiume rimase diviso in due rami, divenne guadabile in entrambi.¹⁵⁰

La dodicesima scena illustra l'esecuzione di Creso, re della Lidia, in seguito alla vittoria decisiva di Thymbra, dopo che Ciro ebbe conquistato completamente la Lidia.

I Persiani, dopo averlo catturato, lo condussero davanti a Ciro. Questi fece erigere un grande rogo e vi fece salire Creso in catene e con lui quattordici giovani Lidi: forse aveva in animo di sacrificarli a qualche dio come primizie del bottino o forse voleva adempiere a un voto o forse, avendo sentito dire che Creso era un uomo

¹⁴⁹ Boschloo ha suggerito che questa scena raffigura “Le truppe di Ciro prendono Babilonia”. Si veda Boschloo 1984, p. 72. Però, nel racconto di Erodoto, la Battaglia tra il Persiano e la Babilonia avvenne dopo la conquista di Lidia, è difficile di immaginare che l'artista l'abbia messo prima della undicesima scena perché le scene del ciclo sono disposte in ordine cronologico. Inoltre, l'immagine non corrisponde alla descrizione della conquista del Babilonia raccontata da Erodoto.

¹⁵⁰ Erodoto 1996, I, pp. 135–137.

pio, lo aveva fatto salire sul rogo per vedere se una qualche divinità lo avrebbe salvato dall'essere bruciato vivo.¹⁵¹

Successivamente, le scene dal tredicesimo al quattordicesimo corrispondono alla guerra di Ciro contro i Massageti e alla tragica morte di Ciro. Questa parte è tratta da *Le Storie*, Libro I, 201–214.

Dopo aver sconfitto il popolo dei Medi, della Lidia e della Babilonia, Ciro volle mettere sotto il suo dominio i Massageti, un gruppo etnico coraggioso e guerriero dominato da una regina, Tomiri.

Ciro seguì il suggerimento di Creso, immettendo le truppe d'élite di Massageti nel campo persiano, nel quale i soldati Persiani si erano già ritirati, lasciando solo i vini e prelibatezze raffinate. I Massageti assaggiarono il gusto del vino per la prima volta, bevvero e si ubriacarono facilmente. In quel momento i soldati persiani tornarono al campo e li massacrarono, catturando l'unico figlio di Tomiri, il quale si suicidò dopo il suo risveglio. La tredicesima scena raffigura che i soldati Massageti ubriachi vengono massacrati dai soldati persiani (fig. 16).

In preda al dolore della perdita, la regina Tomiri condusse il resto della squadra alla battaglia contro Ciro, e alla fine l'esercito persiano subì gravi perdite, Ciro stesso morì e pose fine al suo governo di ventinove anni.

Dopo la battaglia Tomiri fece cercare il cadavere di Ciro, gli tagliò la testa e lo immerse in un otre pieno di sangue. Così fu adempiuto il suo giuramento al sole “per quanto tu sia insaziabile di sangue, riuscirò a saziarti”.¹⁵² Questa parte della storia è raffigurata nella dodicesima scena e nell'ultima (fig. 17).

Le Storie di Erodoto, essendo una delle più importanti fonti storiche della guerra Greco-Persiana, è uno tra i volumi greci più importanti. Però quest'opera letteraria non è mai stata popolare come fonte per le arti figurative, a tal punto che si può dire che la scelta del tema del nostro fregio sia piuttosto straordinaria. Considerando il fatto che

¹⁵¹ Erodoto 1996, I, pp.147–149.

¹⁵² Erodoto 1996, I, p. 279.

uno dei committenti del palazzo—Pompeo Vizzani—era uno storico a cui interessava la letteratura greca antica, tale scelta, tuttavia, sembra-avere una spiegazione razionale.

Il lavoro di Erodoto è scomparso durante il medioevo in occidente ed è stato conservato in Oriente grazie agli studiosi bizantini, proprio come tanti altri testi greci. Il suo ritorno nella cultura occidentale è avvenuto durante il ripristino della lingua e della letteratura greca classica tra XIV e XV secolo.¹⁵³ La traduzione del testo in latino e in altre lingue, assieme all'utilizzo della stampa, sono state due delle principali motivazioni per la successiva divulgazione dell'opera durante il Rinascimento.

Dopo la sua riscoperta, questa opera ha subito molti cambiamenti della reputazione. Infatti, già nel periodo dell'antica Roma Cicerone aveva indicato che Erodoto avesse mentito in alcuni casi, nominandolo padre della storia ma allo stesso tempo un narratore del mito.¹⁵⁴ L'opinione di Cicerone ebbe una grande influenza sui primi umanisti, nei testi in cui la reputazione di Erodoto come storico è stata criticata.¹⁵⁵

Nel XVI secolo tale situazione, ha cominciato a cambiare, iniziando con il fatto che, nel 1502 la “editio princeps” del lavoro era stata pubblicata da Aldo Manuzio. Nella conclusione di tale edizione Manuzio rifiutò il concetto tradizionale di Erodoto come un bugiardo, difendendo la sua reputazione come storico. La difesa di Manuzio ebbe grande importanza per la rinascita di Erodoto nel Sedicesimo secolo, dato che la “editio princeps” fu l'edizione più importante letta da importanti umanisti, come Erasmo da Rotterdam, Thomas More, Johann Reuchlin, e altri.

Anche se all'inizio del Sedicesimo secolo la credibilità di Erodoto come storico era ancora incerta nell'opinione degli scrittori come Erasmo e Juan Vives, non si può ignorare il fatto che nel Cinquecento si assiste alla fortuna di Erodoto. Infatti, delle 44 edizioni pubblicate in Europa prima del 1700, addirittura 16 sono state pubblicate in questo secolo.¹⁵⁶ Questo successo può essere la causa della ristabilita reputazione di

¹⁵³ Habaj 2016, p. 86.

¹⁵⁴ Cicerone, *De Legibus*, Libro I, 5.

¹⁵⁵ Habaj 2016, p. 86.

¹⁵⁶ Habaj 2016, p. 86.

Erodoto come “padre della storia” tra le successive generazioni di umanisti. Per esempio, nell’edizione greca nuova, pubblicata da Joachim Camerarius (1500–1574) nel 1546, la “veridicità” di Erodoto è stata molto apprezzata;¹⁵⁷ può avere anche beneficiato dall’espansione dello studio del greco tra gli intellettuali europei, che hanno integrato la lingua e la letteratura greca nella cultura umanistica.

A Bologna nel Sedicesimo secolo, grazie alla presenza dello *Studium*, esisteva il “gusto diffuso per l’erudizione, intesa come volontà di ricostruzione documentaria, filologica, puntuale degli aspetti più significativi della cultura classica”.¹⁵⁸ Questa passione per la cultura e la letteratura antica, soprattutto la greca, si può vedere significativamente nei compagni letterati attorno al circolo di Achille Bocchi, il professore di greco all’università e un pioniere dell’umanesimo bolognese.¹⁵⁹ Nella sua opera si vede una grande passione per la cultura del simbolismo orientale e del neoplatonismo. La si osserva soprattutto nel suo *Symbolicarum quaestionum*, uno dei più affascinanti e celebri libri di emblemi del Rinascimento italiano, pubblicato nel 1555, dove si usano vari epigrammi greci. L’Accademia “Bocchiana”, fondata da lui, dove furono attivi i professori dello *Studium*, i filosofi e umanisti, ebbe un ruolo notevole nella vita culturale bolognese. Nel 1563, cioè due anni dopo la morte di Achille Bocchi, i fratelli Vizzani fondarono un’accademia nel loro palazzo nuovo, che è un chiaro riflesso dell’influenza della cultura bocchiana. Come fece Bocchi nel suo palazzo, cioè la sede dell’Accademia Hermathena, i Vizzani adornarono il loro palazzo con una decorazione ricca, tra cui tante invenzioni “di simboli et imprese”. Si trova una connessione chiara e stretta tra le opere che sono conservate nel palazzo e la cultura bocchiana, per esempio, *La caduta di Icaro* che è chiaramente emblematica; *Marco Curio Dentato* che è tratto direttamente dalle *Symbolice quaestiones*; *Il Polifemo* su cui è scritto il motto in greco.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 88.

¹⁵⁸ Cavicchioli 2005, p. 101.

¹⁵⁹ Si veda Lugli 1982; Chines 2002.

Alla luce di tutti questi fatti, si può ragionevolmente proporre la teoria che la scelta del tema del nostro fregio è molto probabilmente in corrispondenza con la cultura bocchiana, più precisamente, la passione per la letteratura greca e per l'arguto simbolismo.

3.2 Ricerca stilistica e dibattito sulla datazione

Una delle caratteristiche più notevoli di questo fregio sarebbe la scorrevolezza della narrazione, la quale è stata sottolineata da quasi ogni studioso che si è interessato del ciclo.

Si può percepire che “il pittore ha posto molta attenzione allo sviluppo della vicenda narrativa”,¹⁶⁰ sono illustrati non solamente gli intrecci di capitale importanza del testo, ma anche le trame meno importanti sono state descritte quanto possibile. Il pittore riesce a organizzare più di una scena in un'immagine presentandole nei diversi piani prospettici, con ciò la stessa figura può apparire più di una volta. Con la descrizione precisa e generale di A. W. Boschloo:

In tutte le rappresentazioni, il gruppo dei protagonisti è collocato in primo piano, su di un lato del quadro, e si estende fin quasi al bordo superiore del comparto; a fianco, in secondo piano è generalmente raffigurato uno spazio aperto con figure più piccole, a rappresentare un altro episodio che precede o segue l'azione in primo piano. Il paesaggio tra i due piani prospettici è reso in maniera molto naturale grazie all'utilizzo di mezze figure o motivi architettonici, come è evidente in *Il re Astiage ordina ad Arpago di uccidere Ciro*, in cui l'attenzione dei protagonisti in primo piano, disposti sulla sinistra, è attirata in modo molto naturale verso la scena in secondo piano da alcuni gradini disposti diagonalmente, dagli stessi gesti e dalla presenza di due figure scure al termine della scalinata. A volte il proseguire della

¹⁶⁰ Boschloo 1984, p. 74.

storia dal primo al secondo piano viene suggerito con la rappresentazione di un terzo episodio su di un piano intermedio come nel caso di Mitridate sostituisce il proprio figlio morto con Ciro in cui Mitridate riceve dalla moglie il corpo del bambino, lo porta con sé e lo mostra a due uomini che sono stati mandati da Arpago (...). Così è possibile che alcuni protagonisti compaiano due volte nello stesso riquadro e che scene d'interno si affianchino ad altre d'esterno senza che tra le due vi sia cesura alcuna come nel caso di *Un cacciatore consegna a Ciro un messaggio d'Arpago*¹⁶¹

Oltre alla fluidità della narrazione, è anche necessario dare il giusto peso alla precisa interpretazione del testo, che rivela quanto la comprensione del pittore del testo sia quasi “investigativa”. Come già sopra menzionato, Erodoto ha organizzato il testo come se fosse un racconto retrospettivo, dato che nel libro la conquista della Lidia da parte di Ciro è descritta nei paragrafi precedenti l'inizio della storia della fanciullezza di Ciro.¹⁶² Però nell'affresco il pittore ha modificato l'ordine delle scene per esporre in termini cronologici la storia, per cui ci vuole una giusta interpretazione logica dell'argomento e del contenuto generale del testo. Il decimo riquadro rivela lo scenario di *I Persiani attraverso il fiume Alis* (fig. 13). La storia, essendo solo indirettamente implicata nel libro e priva di una descrizione chiara, attesta che il pittore deve essere stato in grado di comprendere le implicazioni tra le righe. Il quattordicesimo episodio descrive la drammatica morte di Ciro, in cui la sua testa viene tagliata e messa in un otre. È degno di nota il fatto che in tale scenario, da un punto di vista tradizionale dell'arte visiva, sia nei manoscritti miniati del medioevo sia nelle pitture rinascimentali, l'otre è spesso stato cambiato con una vasca che è un contenitore più comune.¹⁶³ Si vede per esempio, nell'opera famosa di Rubens del XVII secolo, la testa di Ciro ancora

¹⁶¹ Boschloo 1984, p.73–4.

¹⁶² Cfr. p. 52.

¹⁶³ Cfr. p. 113, nota. 300.

in una vasca di legno invece dell'otre.¹⁶⁴ (fig. 80) Il pittore di palazzo Vizzani, ovviamente, ha seguito strettamente più il testo che la tradizione della pittura.

La finezza tecnica illustrata dalla narrazione e l'interpretazione autentica nel fregio di *Ciro* rivelano un'attinenza tra l'opera di palazzo Vizzani e la bottega di Nicolò dell'Abate, un artista che era "così capace di intendere il mito e la poesia nei loro valori narrativi".¹⁶⁵ È impossibile che Nicolò—che aveva lasciato Bologna nel 1552—abbia partecipato alla creazione del cantiere di palazzo Vizzani, ma le sue opere bolognesi, le quali sono conservate nel Palazzo Torfanini e Palazzo Poggi, siano state d'ispirazione in modo notevole e costante per i pittori bolognesi, si vedono chiaramente i riferimenti nelle *Storie di Ciro* a queste opere di Nicolò dell'Abate.¹⁶⁶

Non mancano nel nostro fregio le tracce dell'influenza di altri maestri bolognesi. Pellegrino Tibaldi, soprattutto, del quale sono citati molteplici disegni. L'uomo ubriaco che si sdraia nel primo piano del tredicesimo riquadro è una rivisitazione della figura maschile nuda in un *Ercole sul rogo* di Tibaldi, che ornava un camino di una sala al piano terra in palazzo Poggi, il cui disegno preparatorio è conservato al Cabinet des Dessins del Louvre¹⁶⁷ (fig. 28). Una figura simile appare anche nella *Medea e Giasone* in palazzo Marescalchi Orlandini Dall'Armi (fig. 29), dovuto anch'esso a Sabatini secondo Winkelman¹⁶⁸. La composizione del quattordicesimo riquadro è assai simile della *Decollazione del Battista* di Tibaldi¹⁶⁹ (fig. 30). Va notato l'atteggiamento e l'abbigliamento quasi omogeneo dei soldati con le teste nelle mani in entrambi i riquadri; i corpi morti sulla terra senza la testa; l'espressione del viso della testa tagliata;

¹⁶⁴ Testa di *Ciro* portata alla regina Tomiri, conservata al Museum of Fine Arts di Boston, inv.41.40. Si veda Facos 1987; Berger 1979.

¹⁶⁵ Cavicchioli 2005, p.101.

¹⁶⁶ Sulla tecnica della narrazione di Nicolò dell'Abate, si veda Cavicchioli 2005, Cuoghi 2005; sulle sue opere in Palazzo Torfanini si veda Boschloo 1984, pp. 31–35, Giordano 1991, Winkelman 1994; sulle sue opere in Palazzo Poggi si veda Cavicchioli 2007.

¹⁶⁷ Conservato al Cabinet des Dessins, Louvre, inv. 9049.

¹⁶⁸ Winkelman, 1986 a, p. 599.

¹⁶⁹ Pinacoteca di Brera, inv.1215.

si trova un'analogia anche tra le due fanciulle dietro a Tomiri e Salomè le quali stanno guardando la scena attentamente. Le figure michelangiolesche che appaiono negli altri riquadri, come nel terzo, quarto e settimo, potrebbero dipendere anche dai disegni di Tibaldi per la decorazione del Palazzo Poggi. Oltre ad assimilare la composizione di Tibaldi, il pittore nel frattempo ha riguardato alla maniera elegante di Parmigianino, notando le figure allungate nel primo, quinto e dodicesimo riquadro. I riferimenti a Prospero Fontana si vedono nella quinta scena, *Il Banchetto di Astiage*—nella scena si può verificare che il pittore ha spostato il punto di fuga più a sinistra, quando poggia la tavola parallela alla linea prospetticamente longitudinale. In questo modo aumenta la resa architettonica e l'effetto prospettico, le figure chiave sono situate più vicine al pubblico, creando nell'immagine un effetto di “scena teatrale”, che aumenta la drammaticità del racconto. Una simile composizione si trova in Symb. CXVIII nel *Symbolicarum quaestionum*, il disegno realizzato da Prospero Fontana (fig. 31)¹⁷⁰. Su un foglio, conservato nel Museo del Louvre e scoperto da Dominique Cordellier, ci sono due disegni preparatori per la terza e la sesta scena del nostro fregio. Nella scena sul recto raffigurante *Un cacciatore consegna a Ciro il messaggio di Arpago*¹⁷¹ (fig. 32), la figura del cacciatore, un uomo anziano, ricorda assai da vicino la figura di San Gerolamo in un disegno di Sabatini copiato da Fontana (fig. 33), “Nel quando infatti san Gerolamo ha la stessa sagoma a forma di mandorla e lo stesso atteggiamento il cacciatore di fronte a Ciro”.¹⁷²

Nel cantiere di palazzo Poggi negli anni cinquanta, dove lavoravano allo stesso tempo i maestri più importanti bolognesi sopra menzionati, Lorenzo Sabatini, il cui

¹⁷⁰ Si trova anche nella *Danza di Salomè* affrescata nella volta da Prospero Fontana nella Cappella Poggi di San Giacomo Maggiore.

¹⁷¹ Cabinet des Dessins, Louvre, inv 8799, Recto. Si veda Cordellier 2002, p. 315.

¹⁷² Cordellier 2002, p.316, il foglio è conservato a Darmstadt presso Hessisches Landesmuseum, inv. AE 1727, copiato da Prospero Fontana, *Sacra Famiglia con san Giovannino, san Girolamo e santa martire*, olio su tavola, conservata a National Gallery of Victoria, Melbourne, inv. 839-5.; si veda anche Winkelman 1986 a, p. 598.

contribuito era già stato accettato da molti specialisti, fu in grado di stare in contatto con tali maestri e le loro opere, siccome anche egli fece parte del cantiere e finì un affresco raffigurante *Artemisia* sopra un camino¹⁷³ (fig. 34).

Si potrebbe vedere anche l'influenza dell'arte forestiera nel nostro fregio. Non solo le maniere di alcuni pittori toscani come Vasari e Salviati, per esempio, ma vi sono anche dei riferimenti chiaramente ai pittori romani manieristi più famosi del tempo, come Valentina Balzarotti ha affermato: le tracce ovvie nei diversi disegni che il pittore ha citato traendole dai disegni di fratelli Zuccari e Perino del Vaga.¹⁷⁴ Inoltre, presenta anche l'influenza della scuola di Fontainebleau, verificabile da alcuni dettagli, la dodicesima scena fa riferimento alla composizione della silografia di Antonio da Trento *La decapitazione di San Pietro e San Paolo*¹⁷⁵ (fig. 35).

Si può dire che il linguaggio artistico del fregio di Ciriaco "varca le frontiere delle singole maniere", con le parole di Winkelman, "giungendo ad un linguaggio più spontaneo e universale."¹⁷⁶ Pure "la tipologia del paesaggio, desunto da Nicolò dell'Abate ma rivisto, nella frasca più folta e acquosa, sui parametri del paesismo fiammingo".¹⁷⁷

Lorenzo Sabatini venne chiamato nel cantiere di palazzo Vecchio a Firenze da Giorgio Vasari nel 1565 per decorare gli interni e per gli allestimenti delle nozze di Francesco I de' Medici con Giovanna d'Asburgo. Le esperienze acquisite durante questo progetto, per l'appunto, lavorando con i maestri sia locali che stranieri, probabilmente l'aveva aiutato a formare tale "linguaggio universale".

Partendo da queste premesse, sono dell'opinione che ci sia una buona probabilità che il fregio sia un'opera successiva alle esperienze fiorentine e che sia stata dipinta,

¹⁷³ Winkelman 1986 a, p. 596.

¹⁷⁴ Si veda, Balzarotti 2018.

¹⁷⁵ La decapitazione di San Pietro e San Paolo, Antonio da Trento, 1527 circa, Xilografia a tre legni, da un disegno di Parmigianino.

¹⁷⁶ Winkelman 1986 a, p. 599.

¹⁷⁷ Benati 1999, p. 53.

più esattamente, tra il 1566 e 1570, questa ipotesi è già stata proposta da Daniele Benati nel 1986.¹⁷⁸ Tuttavia, negli anni successivi questa datazione è stata trascurata dagli altri studiosi. L'evidenza è autenticata inoltre dalla data "1570" sul *Polifemo*, questa opera proveniva dal camino della stessa stanza del fregio di *Ciro*¹⁷⁹ (fig. 22). Come si vede già in molteplici casi, il tema del camino è collegato con il fregio, il collegamento di cui si sarebbe discusso nella quarta parte del capitolo. I due temi—*Ciro* e *Polifemo*—completano insieme un unico programma iconografico, suggerendo la vicinanza delle due datazioni.¹⁸⁰

La datazione potrebbe anche essere attestata dal confronto stilistico. Nell'opera dei tardi anni sessanta Sabatini ha sviluppato una tendenza ad usare fortemente l'impaginazione prospettica nei disegni. Il pittore ripone il punto di fuga prospettico in alto, a sinistra o a destra dell'immagine, e divide lo spazio dell'immagine in due parti, imponendo delle montature, archi o finestre, per rafforzare il chiaroscuro e la profondità dello spazio. Nell'opera più notevole di Sabatini della seconda metà degli anni sessanta, cioè *i Quattro Dottori* della cappella Malvasia nel San Giacomo Maggiore a Bologna, tale tecnica prospettica è già usata in una maniera matura (fig. 36). In tutti e due i riquadri, su entrambi i muri al fianco della Cappella, lo spazio delle immagini è diviso da una struttura architettonica con le arcate bolognesi, sia nella parte interna che esterna. Le figure sono sistemate nella parte interna. Negli angoli superiori, si vedono i templi e gli obelischi in fondo alle scene attraverso le arcate. Tale composizione dello spazio è assai simile alla composizione del quarto riquadro del nostro fregio. Edifici e obelischi di questo tipo nei *Quattro Dottori* si trovano anche in fondo a più di una scena del fregio. Va notato che c'è anche una ragguardevole somiglianza tra i volti dei Dottori e quelli nelle *Storie di *Ciro**, rispettivamente le facce dei due dottori sul muro destro della

¹⁷⁸ "(quest'opera) forse di poco successiva al soggiorno di Lorenzino a Firenze" Benati, 1986, p. 212.

¹⁷⁹ Longhi 1902, p. 20.

¹⁸⁰ Cfr. p. 89–90. È difficile immaginare che c'era un grande intervallo tra le tue opere dallo stesso artista nella stessa stanza i quali hanno legami dei temi

Cappella rimandano alla faccia di Astiage nel primo riquadro e il ritratto laterale di Astiage nel quinto riquadro, somiglianze si ravvisano anche nel dottore sul muro sinistra che tiene la croce e il ministro con i capelli corti a sinistra di Astiage nel primo riquadro del fregio.

3.3 Dagli arazzi al fregio—l'ipotesi della fonte d'ispirazione

Per quanto riguarda la concezione iconografica di questo fregio, c'è anche qualche evidenza che può attestare la datazione di quest'opera a dopo il soggiorno fiorentino di Sabatini. A Palazzo Vecchio, il quartiere di Cosimo I era stato ricostruito fra il 1559 e il 1562. Giovanni Stradano era il responsabile per la decorazione di tale quartiere dopo la ristrutturazione, per cui aveva anche fornito dei disegni dettagliati per un paio di cicli di arazzi, tra i quali si trovano due serie rappresentanti le storie di Ciriaco composti da 13 pezzi in totale.¹⁸¹ Le due serie degli arazzi, secondo i documenti storici, possono essere stati intessuti tra il 1565 e il 1567, quindi i disegni di Stradano dovevano essere stati completati, con ogni probabilità, entro il 1565; in altre parole, sarebbe anche molto probabile che Sabatini abbia visto e studiato i disegni preparatori di Stradano nel periodo in cui stava lavorando a palazzo Vecchio. Gli arazzi, infatti, dal punto di vista delle arti visive, sono una forma assai affine al fregio dipinto. Essendo a volte chiamati “affreschi mobili”, sono creati ai fini di abbellire l'intera parete o parte di essa, spesso con il contenuto in continuità narrativa con le storie. È noto che i progettisti di arazzi spesso fanno riferimento agli affreschi famosi, tuttavia, in nostro caso specifico, sembra molto probabile che sia stato il pittore degli affreschi a fare riferimento agli arazzi, poiché quelli fiorentini hanno non solamente il soggetto simile a quello del fregio bolognese, ma anche quasi lo stesso numero dei riquadri in totale e hanno entrambi una

¹⁸¹ Le due serie sono descritte come *La Storia di Re Ciriaco Vecchio* e *La Storia di Re Ciriaco Giovane*, sulla informazione e i documenti delle due serie si veda Adelson 1980, p. 75.

datazione vicina.¹⁸² Tali fatti, da qualunque punto di vista, collegano strettamente le due opere. Ad oggi è conservato solo un pezzo delle due serie di arazzi del palazzo Vecchio il quale raffigura *Il banchetto del re Ciro*.¹⁸³ Tale scena si vede anche nel nostro fregio.

Se è vera l'ipotesi che gli arazzi fiorentini abbiano fornito la fonte iconografica per il fregio bolognese, si troverebbe anche una logica spiegazione per l'ovvio cambiamento della figura di Ciro nel fregio, mentre la narrazione si sviluppa, la fisionomia di Ciro mostra un gran mutamento dell'invecchiamento.¹⁸⁴ Secondo la documentazione, le due serie del palazzo Vecchio mostrano rispettivamente la storia di *Re Ciro Giovane* e *Re Ciro Vecchio*, per cui la fisionomia di Ciro potrebbe essere molto diversa nelle due serie.

Come sappiamo, la scelta per i temi degli arazzi nel palazzo Vecchio di solito era un lavoro elaborato e accurato, che doveva ricercare il tema più adeguato alle fattezze dei committenti, come si vede nel caso della *Storia di Giuseppe*.¹⁸⁵ Secondo le parole di Vasari, Ciro, assieme a Davide e Salomone furono scelti come i protagonisti degli arazzi disegnati per le stanze dove abitò il principe, cioè Francesco de' Medici.¹⁸⁶ Quindi, tali temi sono probabilmente stati scelti da Francesco stesso.

¹⁸² Il fregio ha in totale 14 disegni quando gli arazzi ne hanno 13.

¹⁸³ Questo pezzo fa parte della *Storia di Re Ciro Giovane*, conservato nella Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Firenze, si veda Adelson, 1980, p. 75–6, no.123; c'è un disegno preparatorio sul foglio e un olio su tela, monocromo, raffigura la stessa scena, si veda Vannucci, 1997, pp. 194–5, no. 104–5.

¹⁸⁴ Si prega di notare la differenza tra l'immagine di Ciro nell'ottava e nella dodicesima scena.

¹⁸⁵ Si veda Smith, 1982; Si veda anche Forster, 1971.

¹⁸⁶ Nella edizione 1568 delle *Vite* (Accademici del Disegno e il Bronzino), Vasari registrò la commissione affidata a Stradano: “Ma oggi la principal cura di costui si è fare cartoni per diversi panni d'arazzo, che fa fare pur con l'ordine del Vasari il Duca et il Principe di diverse sorte, secondo le storie che hanno in alto di pittura le camere e stanze dipinte dal Vasari in palazzo, per ornamento delle quali si fanno, acciò corrisponda il parato da basso d'arazzi con le pitture di sopra. Per le stanze di Saturno, d'Opi, di Cerere, di Giove e d'Ercole ha fatto vaghissimi cartoni per circa trenta pezzi

Quest'assunzione può anche essere attestata da una lettera di Giovan Batista Adriani a Francesco (senza la data). Nella lettera Adriani menzionò che Francesco gli aveva chiesto di trovare qualche narrazione interessante dalla storia persiana per il tema degli arazzi. Tuttavia Adriani gli aveva raccomandato la storia greca di Teseo e di Atene, la quale è “bella, per leggiadra e per piacevole”, mentre le storie di Ciro, o di Cambise, o di Dario, anche se “nuova”, erano considerate soprattutto come “cose barbare”.¹⁸⁷

Come menzionato da Adriani, la storia di Ciro è stato un tema completamente “nuovo”, e questo punto si accorda all'opera conservata in presente. Infatti, tale tema è molto raro nell'arte figurativa—le trame della storia di Ciro non furono quasi mai raffigurate prima del sedicesimo secolo oltre a certi scenari moralizzanti nella letteratura medievale, per esempio *Tomiri trionfa su Ciro e Cresò sul rogo*.

Tuttavia, verso la metà del XVI secolo, il tema della storia di Ciro cominciò ad emergere negli arazzi fiamminghi. Forse era la prima volta che il tema—con episodi multipli e continuità narrativa—veniva rappresentato nell'arte visiva. Le prime serie furono commissionate dai sovrani d'Asburgo e la serie più antica finora conservata fu realizzata tra 1535 e 1550.¹⁸⁸ Oggi ne sono rimasti in totale cinque pezzi di arazzi nel Gardner Museum. Tutte le cinque scene dei pezzi sono tratte dal racconto di Erodoto mentre il numero originale era più alto, perché nel 1628 questa serie fu acquistata dal

d'arazzi. E per le stanze di sopra, dove abita la Principessa, che sono quattro dedicate alla virtù delle donne, con istorie di Romane, Ebree, Greche e Toscane, cioè le Sabine, Ester, Penelope e Gualdrada, ha fatto similmente cartoni per panni bellissimi, e similmente per dieci panni d'un salotto, nei quali è la vita dell'uomo. Et il simile ha fatto per le cinque stanze di sotto, dove abita il Principe, dedicate a David, Salamone, **Ciro** et altri.”

¹⁸⁷ La lettera è conservata a Arezzo presso Archivio vasariano, 31, cc. 150–153. http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_Zibaldone.pdf. Si veda anche Carrara, 2011; Hope, 1981, pp. 334–337.

¹⁸⁸ Questa serie oggi è conservata nel Gardner museo a Boston. Fu eseguita probabilmente dalla bottega di Jan Moy di Bruxelles, usando il disegno di Bernard van Orley, si veda, Hadley, 1981, pp. 176–7. Non è ancora chiara l'identità del committente di questa serie, però nel XVI secolo era posseduta da Alberto VII d'Asburgo, arciduca d'Austria.

cardinale Francesco Barberini (1597–1679) e a quel tempo c'erano ancora nove arazzi in totale. I pezzi conservati finora raffigurano le scene seguenti: 1. *Il re Astiage ordina ad Arpago di portare via Ciro bambino ed ucciderlo*; 2. *Un messaggero di Arpago porta una lettera nascosta in un coniglio a Ciro*; 3. *Il re Astiage incarica Arpago di guidare l'armata*; 4. *La regina Tomiri riceve la proposta di matrimonio offerta da Ciro*; 5. *La regina Tomiri riceve le notizie della cattura di suo figlio*. (fig. 37–41)

A giudicare da queste scene, la serie non si concentra sul raccontare gli eventi, né punta a sottolineare la tensione drammatica; piuttosto è caratterizzata da un gusto elegante e raffinato: tutte le figure nelle pitture indossano dei vestiti secondo lo stile del XVI secolo, e nello sfondo ci sono scene di caccia, diversi giochi nella corte e soldati in marcia.

Un'altra importante serie fu prodotta negli anni cinquanta dello stesso secolo a Bruxelles, probabilmente per Filippo II di Spagna, e oggi fa parte della collezione del patrimonio nazionale di Spagna.¹⁸⁹ Gli arazzi furono tessuti sui disegni di Michiel Coxie (1499–1592), per un totale di dieci pezzi.¹⁹⁰ Le scene presentate sono: 1. *Mitridate sostituisce Ciro con il proprio figlio*; 2. *Ciro viene riconosciuto da Astiage*; 3. *Ciro cattura Astiage*; 4. *La battaglia di Thymbra*; 5. *Ciro salva Creso dal rogo*; 6. *Ciro proibisce l'uso delle armi ai Lidi*; 7. *Ciro incontra Artemisa*; 8. *Ciro libera gli ebrei*; 9. *La regina Tomiri riceve il messaggio della proposta di matrimonio offerta da Ciro*; 10. *Tomiri ordina di immergere la testa di Ciro nel sangue* (fig. 42–51).

Questa serie è evidentemente differente a quella di Boston in più di un senso, e si può presumere che non ci sia una connessione diretta fra le due serie. Prima di tutto, il disegnatore di quest'ultima serie aveva avuto come riferimento non solo le parole di Erodoto—due scene della serie sono ispirate da altri lavori letterari, mentre la serie di Boston era tratta soltanto dal racconto di Erodoto. Inoltre, in confronto alla serie di Boston, l'ultima sembra presentare più coerenza narrativa. Se da una parte gli eventi

¹⁸⁹ La serie è stata registrata a Toledo nel 1560, nel Catalogo del patrimonio nazionale è no. 39, si veda De Vega, 1986, pp. 290–296; si veda anche Campbell, 2002, pp. 394–403.

¹⁹⁰ Il tessitore è forse Jan van Tieghem, stando al contrassegno che appare su alcuni pezzi.

principali sono presentati sul primo piano di tutte le scene, l'autore raffigura anche gli episodi relativi nella parte intermedia e nello sfondo, come si vede anche nel fregio di palazzo Vizzani. Presentano sempre i momenti più significativi, oppure più drammatici di un evento. Per quanto riguarda la composizione, questa serie è relativamente meno decorativa, comunque lo stile delle figure umane è più vicino al manierismo maturo; i vestiti sono alla romana, corrispondenti alle convenzioni del XVI secolo di presentare i temi storici classici nelle arti visive.¹⁹¹ Nel fondo di ogni scena di questa serie ci sono anche delle iscrizioni latine, situati ai due angoli che recitano:

FAMA/ CON/ STAT/ BELLVM;

REGNVM/ IVSTICIA/ ET /LEBERALI/ TATE

Mentre le iscrizioni al centro sono diverse per ogni arazzo, relative al contenuto della scena.¹⁹² Candace Adelson ha suggerito che questa serie in Spagna fosse la fonte d'ispirazione della serie di palazzo Vecchio e che il principe Francesco l'avesse vista durante il suo soggiorno in Spagna tra il 1562 e il 1563.¹⁹³ Anche se oggi degli arazzi di palazzo Vecchio ne è rimasto solo uno, facendo sì che non si possa verificare l'ipotesi, le somiglianze compositive con il fregio di palazzo Vizzani ci offrono qualche possibilità di legare i tre lavori. In primo luogo, riguardando gli episodi scelti, sei scene

¹⁹¹ Michiel Coxcie era noto ai suoi contemporanei come Il fiammingo Raffaello. Aveva trascorso una decina di anni a Roma, dove ha studiato antichità classica e l'arte di maestri rinascimentali come Raffaello, Michelangelo e Da Vinci. Si veda Onckheere, Carpreau, 2013.

¹⁹² L'altra serie sempre conservata nella collezione del patrimonio nazionale di Spagna (no. 40 nel Catalogo del patrimonio nazionale) è stata progettata da un artista anonimo, la datazione potrebbe essere collocata all'incirca al 1590, ad Anversa. Ci sono sei pezzi in totale, l'autore indubbiamente si è riferito alla prima serie della stessa collezione, come risulta evidente, anche se questa serie è senza le iscrizioni latine. Le scene presentate includono: 1. *Mitridate sostituisce il proprio figlio con Ciro*; 2. *Ciro cattura Astiage*; 3. *Ciro disarmo i Lidi*; 4. *Ciro libera gli ebrei*; 5. *Ciro è ucciso nel campo di battaglia*; 6. *Tomiri ordina di immergere la testa di Ciro nel Sangue*.

¹⁹³ Adelson 1980, p. 75.

del fregio Vizzani appaiono anche negli arazzi spagnoli; due scene fra le sei presentano alcune similitudini sulla composizione, precisamente, “*Astiage riconosce Ciro*” (fig. 43), “*La battaglia di Thymbra*” (fig. 45). Ciò si può considerare come un indizio, che il fregio Vizzani abbia preso in prestito qualche elemento dalla serie degli arazzi di Palazzo Vecchio, legato, attraverso quest’ultimo, anche con la serie di Spagna.

3.4 La figura di Ciro il Grande e il tema dello “Specchio dei Principi”

Un punto interessante da notare è che tutti gli arazzi sopra menzionati del XVI secolo furono commissionati dai committenti più nobili della Europa—gli Asburgo, gli imperatori e i sovrani di Spagna; i Medici, i quali avevano ottenuto il titolo del ducato di Firenze non più di un secolo prima. L’aumentato interesse su Ciro il grande durante il XVI Secolo, specialmente nel genere letterario dello “Specchio dei Principi”, potrebbe spiegare la loro scelta.

Tale tendenza si era svolta la metà del Quindicesimo secolo, appena dopo la traduzione di due biografie di Ciro, le più importanti, rispettivamente *Le Storie* di Erodoto e la *Ciropedia* di Senofonte.¹⁹⁴

La *Ciropedia* fu tradotta prima del 1440 dall’umanista Poggio Bracciolini, dopodiché tale opera divenne molto influente nel periodo rinascimentale.¹⁹⁵ L’opera,

¹⁹⁴ La *Persiká* di Ctesia di Cnido scritta nel V secolo a.C, contiene un’altra versione della biografia di Ciro il Grande. Questa versione presenta un dettagliato racconto sull’origine e l’ascesa al potere di Ciro, ritraendo un personaggio leggendario e un grande stratega. Il testo originale fu perso per lungo tempo, parte di esso è conservato nei scritti degli autori successivi, soprattutto il sommario dettagliato di Fozio di Costantinopoli. Questa versione della biografia di Ciro fu riconosciuta in Occidente nella metà del XVI secolo e fu pubblicata come l’appendice alle *Storie* di Erodoto. Comunque questa versione non ha mai raggiunto lo stesso livello d’influenza come le altre due.

¹⁹⁵ Dall’antichità classica, Senofonte fu molto elogiato nei contesti filosofici e storici, e la *Ciropedia* fu considerata tra i suoi migliori lavori. Ma nel Medioevo, questo libro rimase sconosciuto agli

riguardante l'educazione e le conquiste militari di Ciro il Grande, che fu considerato nel testo come un "sovrano ideale" con saggezza e virtù politica¹⁹⁶. Il suo coraggio, la sua giustizia, la previdenza, la prudenza e la pietà si sono concretizzate nei dettagli nel suo comportamento quotidiano.¹⁹⁷ Piuttosto che una biografia, Senofonte costruì nella *Ciropedia* un paradigma di etica, filosofia e politica, un'incarnazione di un ideale politico socratico dell'autore. Come fu sottolineato da Cicerone già nella sua lettera al fratello Quinto, Senofonte descrisse Ciro non in sintonia con la verità storica, ma in un modello di un sovrano corretto.¹⁹⁸

Proprio da questo punto di vista, la *Ciropedia* fu particolarmente apprezzata dai generali militari romani. Secondo l'opinione, ancora di Cicerone, l'opera fu la preferita di Scipione e di Giulio Cesare. Tale tradizione fu ereditata dagli umanisti del periodo medievale e subito dopo il suo ritorno all'attenzione degli europei, fu apprezzata specialmente dai principi rinascimentali e dai "tutori dei principi". Il modo di comportarsi e l'educazione del monarca raffigurato da Senofonte, fu considerata dai sovrani e cortigiani rinascimentali l'ideale da conseguire ancora dopo quasi duemila

studiosi occidentali. Fino alla fine del XIV secolo, quando cadde di nuovo sotto gli occhi degli studiosi europei insieme ad altri documenti greci conservati a Bisanzio.

¹⁹⁶ La parte del Libro 1–7 registrava la storia della vita di Ciro: fu un piccolo principe di Persia dotato, sotto la guida del nonno materno, re di Media, Astiage. La corte reale lo allevò all'educazione monarchica e di seguito divenne re virtuoso e intelligente senza pari. Con eccezionale strategia militare, egli assistette il re di Media, suo zio, nel combattere e vincere numerose battaglie. Essere un leader naturale dotato di potenza enorme fecero infine convincere il re a passargli il trono, egli diventò il sovrano del più grande impero asiatico. Dopo avere goduto del potere e della gloria, egli incontrò il suo riposo eterno, pacifico e nel suo letto circondato dalla famiglia e dagli amici.

¹⁹⁷ Si veda Hardison, 1962, p. 76; Due, 1989, p. 25, p. 234.

¹⁹⁸ Cicerone, 2002, p. 71. "come è il caso di quel famoso Ciro la cui figura non fu delineata da Senofonte nel rispetto della verità storica, ma con lo scopo di fornire un'immagine del suo premo potere amministrato secondo giustizia e così l'impareggiabile severità del sovrano..."

anni.¹⁹⁹ Fu appunto nella tradizione letteraria “Specchio dei principi” che la figura di Ciro come un “sovrano ideale” fu molto accettata e diffusa in questo periodo: Giovanni Pontano lo valutò come “un modello di giustizia e di tutte le virtù di un sovrano” e nel quarto libro *De Familia* di Leon Battista Alberti, l'imperatore fu il modello di riferimento nel metodo di trattare le persone e di fare amicizia; in *De Principe* di Platina, Ciro apparve come un paradigma di pietà e benevolenza, che illustrava la differenza tra un sovrano meritevole e un tiranno, e nel *Libro del Cortegiano*, Baldassare Castiglione lo dichiarò “un re perfetto”. Mentre Philip Sidney in *The Defence of Poesy*, lo chiamò “così giusto un principe”.

Niccolò Machiavelli, il quale fu indubbiamente un “lettore devoto” di Senofonte, così scrisse nei *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*:

Intra i quali Senofonte si affatica assai in dimostrare quanti onori, quante vittorie, quanta buona fama arrecasse a Ciro lo essere umano ed affabile, e non dare alcuno esempio di sé, né di superbo, né di crudele, né di lussurioso né di alcuno altro vizio che macchi la vita degli uomini.²⁰⁰

Anche in un'altra opera, *Il Principe*, Machiavelli valutò Ciro uno dei quattro principi eccellenti, insieme a Mosè, Romolo e Teseo, e il suo successo era dovuto alla sua “virtù” invece che alla “fortuna”.²⁰¹

In definitiva la figura di Ciro nei testi degli scrittori rinascimentali—i quali erano sotto l'influenza di Senofonte—era il sovrano ideale incarnato dalla moralità e dalla saggezza, il “modello di sovrano”. Difatti disse Allan Gilbert: “Il Ciro di Senofonte era un eroe per molti letterati del XVI secolo”.²⁰²

¹⁹⁹ La traduzione del Poggi è dedicata al re Alfonso di Napoli, seguita da un gran numero di diverse traduzioni dedicate a vari sovrani.

²⁰⁰ Niccolò Machiavelli, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, Libro III, Cap. XX.

²⁰¹ Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, Cap. VI, “quelli che per propria virtù e non per fortuna sono diventati principi...”

²⁰² Gilbert, 1938, p.236

Tuttavia, la figura di Ciro nel testo di Erodoto non è affatto “ideale”, dato che l'autore racconta una storia intrecciata di cospirazione, arroganza, vendetta e sangue.

Come alcuni studiosi hanno già sottolineato, la storia di Ciro raccontata da Erodoto segue i modelli riconoscibili di narrativa tratti dalla tragedia greca—il ciclo di “olbi, koros, hybris e ate”.²⁰³ In altre parole, se un uomo diviene avido e arrogante per la propria ricchezza e fortuna, finirà la vita in tragedia.²⁰⁴

La storia di Ciro è raccontata nel Libro I delle *Storie*, in cui si descrive la sua vita dalla nascita alla morte. In questo racconto, Ciro era il fortunato nuovo principe nato con un presagio miracoloso. Nei primi anni della sua carriera, ben disposto ad accettare le idee diverse, dotato di prudenza e temperanza, il timore di dio.²⁰⁵ Tuttavia, il successo costante gli ha offuscato la mente rendendolo arrogante e impulsivo, avido e sanguinario in modo irreversibile. Come molti personaggi della mitologia greca, Ciro dimenticò il suo “destino mortale”,²⁰⁶ e alla fine non riuscì a sfuggire al proprio destino tragico.

Questo racconto, che comporta un carattere formativo di “Conosci te stesso”, perfettamente strutturato secondo lo schema della tragedia greca, è trasformato in chiave moralizzatrice nel Medioevo e nel primo Umanesimo. Dante, Petrarca e Boccaccio si riferirono tutti e tre a Ciro come un imperatore avido che incontrò una morte raccapricciante a causa della sua stessa condotta. Nella *Divina Commedia*, la scena dove Ciro muore è descritta nella prima cornice del Purgatorio, la punizione della Superbia; per Petrarca, da “sua gran colpa moia”, Ciro perse la vita e la fama. Mentre

²⁰³ Si veda Myres, 1953, p.53; Immerwahr, 1966, pp.75–8.

²⁰⁴ Si veda Hadas, 1950, p.62; Doyle, 1970.

²⁰⁵ Come dimostrato nella dichiarazione di Arpago, la fortuna di Ciro si dimostra che gli dei proteggono Ciro, “Figlio di Cambise, gli dei ti proteggono, altrimenti non saresti mai giunto a una simile fortuna”, *Le Storie*, Libro I, 124.1.

²⁰⁶ la sua fede nel “dio si prende cura di me”, *Le Storie*, Libro I, 209.4; “sono nato sotto una fortuna divina”, *Le Storie*, Libro I, 126.6.

nel testo di Boccaccio, la sua avidità è il motivo per cui incontrò una morte raccapricciante nelle mani della regina Tomiri.²⁰⁷

Ma in questo periodo gli umanisti non avevano ancora conosciuto il testo originale di Erodoto. Il suo racconto fu diffuso nelle versioni semplificate di Valerio Massimo, Marco Giuniano Giustino e Paolo Orosio.

Nel 1474, per la prima volta, tradotto da Mattia Palmieri, il testo originale di Erodoto venne pubblicato in latino ed ebbe larga diffusione nel periodo successivo come sopra menzionato. In questo periodo, la figura di Ciro come ritratto da Erodoto serve come un esempio critico—gli umanisti e i cortigiani lo usano per l'istruzione dei sovrani o i futuri sovrani, da un punto di vista etico e pedagogico.

Per esempio, Erasmo da Rotterdam, nella sua *Institutio principi christiani*, composta come un'opera educativa dedicata al principe Carlo (il futuro imperatore Carlo V), citò il dialogo tra il re lidio Creso e Ciro poco dopo che i Persiani avevano conquistato i Sardi. Nel dialogo, Creso chiede a Ciro se sapesse cosa stavano facendo le sue truppe. Ciro rispose che stavano saccheggiando la città di Creso; Creso quindi replicò che era la città di Ciro che stavano saccheggiando piuttosto che la sua. Erasmo usando il dialogo avvertì i sovrani che:

ciò che viene estorto in realtà già mi appartiene; appartengono a me questi uomini che vengono spoliati delle proprie ricchezze e prostrati; qualunque danno io causo a loro, lo causo a me stesso.²⁰⁸

Ancora Machiavelli, uno degli autori rinascimentali più famosi per le sue opinioni sulle strategie militari e politiche, nei *Discorsi* per esempio, usò l'esempio dell'attacco di Ciro a Tomiri per presentare l'interpellanza da discutere, cioè “quando la guerra è già una situazione inevitabile, la scelta giusta sia stare nel territorio a aspettare e

²⁰⁷ Dante, *Purgatorio*, XII. 55–57; Petrarca, *Trionfi della Fama*, 2.94–99; Boccaccio, *De Mulieribus Claris*, 56.

²⁰⁸ Erasmo da Rotterdam 2009, p. 123.

prepararsi per l'attacco della nemica o marciare verso il fronte nel territorio nemico a lanciare attacco.”²⁰⁹

“quanto all'esercizio della mente, deve il Principe leggere le storie, ed in quelle considerare le azioni degli uomini eccellenti, vedere come si sono governati nelle guerre, esaminare le cagioni delle vittorie e perdite loro, per potere queste fuggire, quelle imitare” appellava lo stesso autore.²¹⁰

In questo senso, il Ciro di Erodoto è proprio un ottimo esempio dello “Specchio dei Principi”. Un sovrano che aveva costruito un impero così grande senza precedenti, che fu in grado di capire e usare le strategie politiche e militari migliori di qualsiasi altro re precedente, era finito miseramente, perdendo sia la vita che l'onore, come la pena del suo difetto morale e di una decisione errata.

Quando riguardiamo le prime serie di arazzi già menzionati, raffiguranti la storia di Ciro, i loro committenti erano proprio i lettori del “Specchio dei Principi”, a cui il Castiglione, il Machiavelli ed Erasmo dedicavano le loro opere. È ragionevole proporre che queste serie siano state apprezzate per le loro valore istruttivo e suggestivo. Come è raccontato dalle iscrizioni latine della serie spagnola, ogni scena è preposta per comunicare una raccomandazione o un consiglio specifico sulla strategia militare o politica—si può perfino dire che questi arazzi sono gli emblemi narrativi con il significato specifico di regnare. Penso che ciò sia anche applicabile per il nostro fregio di palazzo Vizzani. Se interpretiamo il fregio da questa prospettiva, possiamo spiegare le scelte delle diverse scene che sembrano “strane” nel fregio, che non sono né famose né le chiave per lo sviluppo narrativo.

Ad esempio voler comprendere l'intenzione e il significato della nona scena, (fig. 12) che raffigura “Arpago si rivolge allo sconfitto Astiage”, potrebbe richiedere di rileggere al testo originale di Erodoto:

²⁰⁹ Niccolò Machiavelli, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, Libro II, Cap. XII.

²¹⁰ Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, Cap. XIV.

Quando Astiage era prigioniero, gli si avvicinò Arpago: esultando per la sua disgrazia, lo scherniva; tra le altre frasi sferzanti, come ricompensa per le carni del figlio, gli chiese come trovasse la schiavitù al posto del potere regale. Astiage lo guardò in faccia e gli domandò a sua volta se considerava opera sua l'impresa di Ciro. Arpago rispose che, poiché era stato lui a scrivere la lettera, a buon diritto l'impresa poteva dirsi sua. Astiage allora, ragionando, gli dimostrò che era il più stupido e il più ingiusto di tutti gli uomini: il più stupido perché, pur potendo diventare re lui stesso, se davvero era lui l'artefice della situazione attuale, aveva affidato il potere a un altro; il più ingiusto perché, a causa di quel banchetto, aveva ridotto i Medi in schiavitù: infatti se proprio era necessario che affidasse la dignità regale a qualcun altro invece di tenerla per sé, sarebbe stato più giusto conferire questo onore a uno dei Medi piuttosto che a uno dei Persiani ²¹¹

Era impossibile per il nostro committente studioso (Pompeo Vizzani) leggendo questi testi non ricordarsi degli eventi storici durante le guerre tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo in Italia. Alla fine del XV secolo, i sovrani delle città-stato italiane cominciarono a cercare supporto dai paesi stranieri per risolvere i conflitti interni, rendendo le potenze straniere sempre più interessate agli affari italiani. Nel 1494, Carlo VIII, il re di Francia, invase l'Italia e aprì un periodo di guerra che durò 30 anni. La sua invasione comunque è partita dall'invito di Ludovico Sforza ad entrare in Italia, come suo alleato militare. Nel 1498, l'esercito francese invase di nuovo Italia sotto la guida di Luigi XII, a causa "dell'ambizione de' Viniziani"²¹². La nona scena, in cui è raffigurato *Arpago si rivolge allo sconfitto Astiage*—un episodio che sembra insignificante nella leggenda di Ciro—potrebbe essere una scelta progettata con cura per il suo suggestivo e mirato significato, considerando gli eventi storici più recenti in Italia.

²¹¹ Erodoto 1996, I, p.193.

²¹² Niccolò Machiavelli, *Il principe*, Cap. III.

Dalla decima alla dodicesima scena del fregio si presenta la guerra tra i Persiani e i Lidi. La undicesima scena presenta *la battaglia di Thymbra*, (fig. 14) l'episodio più rappresentativo per illustrare l'astuzia di Ciro. Durante questa battaglia, Ciro utilizzò delle tattiche così intelligenti che l'aiutarono a sconfiggere l'esercito di Creso, con un sforzo bellico relativamente piccolo.²¹³ In contrasto, l'episodio della decima scena—i Persiani attraverso il fiume Alis (fig.13)—è abbastanza meno conosciuto, non c'è nemmeno una descrizione diretta nel testo di Erodoto, e non è quasi mai stato raffigurato nelle arti visive.²¹⁴ Tuttavia, secondo la mia opinione, questa scena implica un grave sbaglio strategico di Creso, cioè quando Creso e il suo esercito entrarono nel territorio Persiano, distrussero la difesa naturale tra i due paesi—il fiume Alis. Proprio per questa decisione, quando successivamente i Persiani stavano seguendo l'esercito di Creso, riuscirono ad entrare in Lidia con facilità.²¹⁵ Possiamo dire che nella guerra i Lidi ebbero il sopravvento, però furono sconfitti dai persiani, perché il re Creso fece di continuo errori sulle strategie militari mentre Ciro riuscì a scegliere la giusta strategia. Quindi, la decima e l'undicesima scena sottolinea un contrasto evidente fra i due principi: l'inadeguatezza di Creso, e la saggezza di Ciro. Possiamo assumere che questo debba essere un programma attentamente pianificato—dal punto di vista narrativo—per evidenziare meglio nel fregio la strategia militare della fonte letteraria.

3.5 Le storie di Ciro e Il trionfo della Fama—una connessione possibile

Come già menzionato sopra, *Le Storie* di Erodoto non sono una fonte letteraria molto comune per l'arte rinascimentale—nonostante Erodoto venisse rivalutato come un grande storico nel XVI secolo.²¹⁶ Comunque, proprio nella città di Bologna, esiste

²¹³ Cfr. p. 52.

²¹⁴ La scena non è presente nelle serie degli arazzi sopra menzionate.

²¹⁵ Cfr. p. 53

²¹⁶ Cfr. p. 54–57.

un'altra opera d'arte importantissima che rappresenta un episodio raccontato anche nelle *Storie* e che è legato alla vita di Ciro. Intendo *Il trionfo della Fama*, nella Cappella Bentivoglio in san Giacomo Maggiore, realizzato da Lorenzo Costa (fig. 52). Un tondo, oppure una ruota gigante, è raffigurata nel centro dell'opera, di cui il significato è così complicato che non si è riuscito a decifrarlo fino ad oggi. Proprio nel punto più distante dello sfondo di questo tondo, è raffigurato l'episodio di *Creso sul rogo*—lo stesso come rappresentato nella dodicesima scena del nostro fregio a palazzo Vizzani.

Fra le varie spiegazioni già esiste sul programma iconografico del *Trionfo della Fama*, Thorsten Marr ha proposto un'ipotesi interessante. Secondo la sua opinione, il grande tondo nel mezzo del dipinto implica un motivo allegorico di *Rota Fortunae*, la Ruota della Fortuna, in cui la scena di *Creso sul rogo* è messo nel fondo della ruota simboleggiando la caduta dei principi in generale.²¹⁷

Creso fu il trentesimo e ultimo sovrano della Lidia che, sotto la sua reggenza, fu uno dei regni più ricchi nel mondo, fino alla svolta in cui Creso decise di muovere guerra contro i Persiani in ascesa, conflitto conclusosi poi tragicamente con un completo fallimento. Nel racconto di Erodoto, Creso è un personaggio chiave per la storia di Ciro in più di un senso. Prima di tutto, la conquista della Lidia è una tappa importante per l'espansione militare persiana, rendendo Creso uno degli avversari principali contro Ciro il grande. Nelle guerre contro Ciro, Creso, che ebbe il sopravvento, commise ripetutamente errori a causa della sua superbia. Dopo, essendo stato sconfitto e catturato da Ciro, Creso fu perdonato per poi divenire uno dei consiglieri più importanti della corte persiana, aiutando il suo nemico di una volta a vincere battaglia dopo battaglia. Alla fine, proprio a causa del rifiuto di Ciro ad ascoltare la sottile opposizione di Creso, insistette nell'invadere la terra dei Massageti, costandogli la perdita sia della vita che della fama.

Su Creso, Erodoto racconta una storia moralizzatrice, la quale essendo così meravigliosa ispirò gli scrittori di vari periodi successivi. Perfino nel XIX secolo, anche

²¹⁷ Si veda Marr 1991.

Lev Tolstoj, il grande scrittore russo, ha pubblicato un racconto breve basato su questa storia.

Secondo Erodoto, al culmine del suo potere, Creso ricevette Solone, il grande saggio greco. Creso gli mostrò la sua enorme ricchezza, avendo intenzione di impressionare il saggio. Essendo così sicuro della propria ricchezza e felicità, Creso chiese a Solone chi fosse l'uomo più felice del mondo; purtroppo egli fu deluso dalla risposta, perché il saggio propose altri tre nomi, ma non quello di Creso. Insoddisfatto, Creso affrontò Solone domandandogli come egli poté ignorare la sua fortuna e felicità. Solone rispose a lui, "l'uomo è completamente in balia del caso",²¹⁸ nessuno potesse essere considerato felice fino a dopo la sua morte. Solone poi diede un consiglio a Creso che "di ogni cosa bisogna esaminare la conclusione, cioè come andrà a finire: a molti il dio ha fatto intravedere la felicità per poi annientarli completamente."²¹⁹

Creso non rimase per niente soddisfatto di questa spiegazione; non tenne Solone nella minima considerazione e lo congedò. Comunque gli eventi successivi confermarono che fu Solone ad essere giusto, e le sue parole, anche se spiacevoli, erano però veritiere. Difatti, poco dopo, il figlio più amato di Creso morì in un incidente. Devastato e inghiottito dalla tragedia, Creso interpretò erroneamente la profezia di Delfi e lanciò una guerra contro i Persiani che perse. Dopo che Creso fu sconfitto e catturato, Ciro ordinò di legarlo su una pira e di bruciarlo vivo. Solo in quel momento, Creso ricordò finalmente le parole di Solone e gridò il suo nome per tre volte. Questo suscitò la curiosità di Ciro che gli ordinò di spiegare tutto senza mentire. Dopo che Creso raccontò tutto, il re persiano si sentì in colpa che proprio lui un "essere umano, stava gettando vivo tra le fiamme un altro essere umano, la cui felicità non era stata inferiore alla sua".²²⁰ Per la sua coscienza, Ciro non solo concesse la grazia a Creso ma lo nominò anche suo consigliere.

²¹⁸ Erodoto 1996, I, p. 91.

²¹⁹ *Ibidem*, I, p.93.

²²⁰ *Ibidem*, I, p. 149.

Si può dire che il consiglio di Solone—che “si rivolgeva non soltanto a Creso, ma a tutto il genere umano, soprattutto a quanti, in base al proprio giudizio, si ritengono felice”²²¹ —è una chiave per capire le storie di Creso e Ciro raccontate da Erodoto. Dato che la “divinità è piena di invidia e ama provocare sconvolgimenti”²²², il singolo non deve bramare la gloria e i successi immortali. Più avanti nel libro, lo stesso Creso pronunciò un discorso simile a Ciro che dichiarò diretto: “vi è un ciclo nelle vicende umane e che esso, nel suo volgersi, non consente alle stesse persone di godere sempre di una sorte felice”.²²³ Lui ammonì Ciro che, indipendentemente da quanto gli fosse costato essere curato dagli dei, ricordava che era sempre un umano dal fato mortale.

Però, quando il filosofo del VI secolo, Severino Boezio, citò la storia di Creso nel suo *De Consolatione Philosophiae*, la usò come un esempio per argomentare che “la Fortuna è mutevole”²²⁴, che fu una reinterpretazione di questa storia dal punto di vista filosofica della tarda antichità.

Ritornero sull’argomento di Boezio dopo. Vorrei focalizzare la questione su Creso, la cui storia divenne un *exemplum* moralizzatore della “mutevolezza della Fortuna”, un motivo letterario che continuò ad apparire nelle generazioni successive. Per esempio, nel romanzo popolare del XIII secolo, *Le Roman de la Rose* (verso 6857–6996), Jean de Meung dedicò un poema a Creso sulle “vicissitudini della Fortuna” che ammonisce sul pericolo della superbia. Boccaccio, nel libro II del *De Casibus Virorum Illustrium*, usò la storia di Creso come esempio tragico della “caduta dei principi” a causa dell’instabilità della fortuna. Intanto nel *Racconto del Monaco*, Chaucer concluse con la storia di Creso e sospirò che “when men trust her (Dea Fortuna), then will she fail, and cover her bright face with a cloud”.²²⁵

²²¹ *Ibidem*, I, p. 149.

²²² *Ibidem*, I, p. 89.

²²³ *Ibidem*, I, p. 273.

²²⁴ Si veda Severino Boezio 2014, 2.2.

²²⁵ Chaucer 1872, p. 163.

La storia di Creso apparve presto nel mondo delle arti figurative—già nel V secolo a.C. la scena *Creso sul rogo* è raffigurata sulle ceramiche attiche a figure rosse²²⁶(fig. 53). Questa scena è probabilmente la più rappresentata nelle arti figurative fra quelle tratte dalle *Storie* di Erodoto. In una pagina di un manoscritto del XII secolo, si presenta la scena dove Creso viene catturato e portato di fronte a Ciro. È anche presente la figura personificata della Fortuna che, in piedi su una ruota vicina a Creso, afferma “mi piace girare la ruota come voglio”²²⁷(fig. 54). Indica, in parallelo al contesto letterario, il motivo a cui è legata la fortuna instabile.²²⁸

Non mancano mai gli esempi di questo motivo del periodo rinascimentale. Nel 1522, Hans Holbein il Giovane realizzò una serie di pitture murali per il municipio di Basilea. Una scena della serie rappresenta “Creso sul rogo”. Il dipinto è purtroppo rovinato ma rimane il disegno copiato da Holbein (fig. 55), da cui possiamo vedere che la fonte di Erodoto è chiaramente e accuratamente rappresentata: Creso, intrappolato tra le fiamme, grida il nome di Solone, mentre il soldato si precipita, seguendo il comando di Ciro, a spegnere l’incendio.²²⁹ È stato ipotizzato che i temi del ciclo siano stati proposti da Beatus Rhenanus, importante umanista del tempo.²³⁰ Anche se oggi

²²⁶ Paris, Louvre, Department of Greek, Etruscan, and Roman Antiquities, Collection Durand, 1836. G 197. Si veda M. Denoyelle, *Chefs-d’œuvre de la céramique grecque*, 1995, p. 120; A. Pasquier, *Hommage au dessin, mélanges offerts à Roseline Bacou*, 1996, p. 30–39.

²²⁷ Il manoscritto è conservato nella Bayerische Staatsbibliothek, Monaco di Baviera, Clm13002, fol.3v, scene 2; le parole sono in latino: ROTA VOLVBILI GIRO VERSAMVS.

²²⁸ Nei manoscritti medievali, la storia di Creso è rappresentata in diversi schemi, dato che esistono varie versioni del racconto. Per esempio, nel *Roman de la Rosa*, Creso è stato strangolato a morte, mentre nel *De Casibus Virorum Illustrium* di Boccaccio, lui è decapitato. Dopo la traduzione e la pubblicazione delle *Storie* nel XV secolo, la maggior parte dei dipinti rappresentanti l’esecuzione di Creso lo raffiguravano sul rogo, pur rispettando il racconto originale di Erodoto.

²²⁹ Le altre scene in questa serie sono: *l’umiliazione di Imperatore Valeria*, *il suicidio di Caronda*, *l’accecamento di Zaleuco*, *Marco Curio Dentato rifiuta i doni dei Sanniti*, *l’Orgoglio di Roboamo* e *Samuele maledice Saul*. Si veda, Müller 2006, pp. 260–263; Müller 1991.

²³⁰ Müller 1991.

non si è ancora in grado di comprendere il programma iconografico originale, è ragionevole assumere che il significato, almeno in parte, sia collegato con la “mutevolezza della Fortuna”, perché in un’altra scena della stessa serie è raffigurata *L’umiliazione di Valeriano*—un altro esempio del sovrano che all’improvviso cade in disgrazia²³¹ (fig. 56).

Un altro esempio che risale al Seicento è l’affresco nella Sala della Fortuna nel palazzo ducale di Sassuolo (il palazzo era la residenza estiva della corte d’Este, dopo la perdita di Ferrara), raffigurante *Creso sul rogo* e *Tomiri immerge la testa di Ciro in sangue* entrambi sulla stessa parete.²³² Viene così mostrata la caduta dei due grandi monarchi nello stesso momento, sottolineando con certezza la “mutevolezza della Fortuna”.

Allora torniamo al *Trionfo della Fama* nella Cappella Bentivoglio, anche se non possiamo affermare effettivamente se Lorenzo Costa intendesse usare lo schema della *Rota Fortunae* nell’opera, potremmo supporre che nell’immagine esistano almeno alcune tracce da riferire alla Fortuna. Una delle evidenze è proprio la scena di *Creso sul rogo*, basata sulla tradizione letteraria e iconografica riguardante questo personaggio.

Secondo l’opinione di Evelyn Welch la scelta dell’iconografia di quest’opera mostra che “Giovanni II fosse consapevole dei pericoli della gloria vanitosa.”²³³ Probabilmente toccato dal significato morale, il signore de facto di Bologna, che aveva assistito a tanti complotti e tradimenti e a tanti alti e bassi della propria famiglia, scelse questa tema che allude alla “mutevolezza della Fortuna” per la pala della sua cappella privata. Ironia della sorte, Giovanni non riuscì di evitare la Fortuna dispettosa, che lo abbandonò come fece con Creso. Una coincidenza interessante è che, presumibilmente, prima della caduta di Bentivoglio, Giovanni II aveva consultato nel 1504 al famoso

²³¹ *Ibidem*

²³² Si veda Trevisani 2004, p. 93 e p. 224.

²³³ Tradotto da inglese: “the images also made it clear that Giovanni II was aware of the dangers of vain glory”, si veda Welch 1997, p. 265.

astrologo Luca Gaurico sul destino suo e dei suoi figli. Proprio come Creso, dato che egli era insoddisfatto alla profezia negativa, torturò ed esiliò l'astrologo da Bologna.²³⁴

Basata sull'interpretazione del *Trionfo della Fama*, ritorniamo al nostro fregio di Ciro a palazzo Vizzani—è soltanto una coincidenza casuale il presentare la stessa scena nel fregio o è una allusione intenta?

Se supponiamo che Pompeo Vizzani—uno storico locale che scrisse *I Dieci libri delle istorie della sua patria*—fosse proprio la mente principale dietro la scelta del tema del fregio, dobbiamo discutere se ci fosse un motivo speciale per scegliere una scena già presente nella Cappella Bentivoglio. Mi pare che interpretare il fregio nel contesto politico post-Bentivoglio sia un modo logico di pensare—un modo già adottato da Boschloo, nonostante la sua discussione rimane senza molti approfondimenti.²³⁵

I Vizzani, negli ultimi secoli (da IV a VI secoli) prima della ricostruzione del palazzo familiare, non lasciavano mai le lotte di potere. La loro gloria e disgrazia erano sempre state legate al destino dei Bentivoglio.²³⁶ Però era già passata più di una metà di secolo dalla caduta dei Bentivoglio all'epoca in cui Pompeo visse, quale era la sua attitudine verso l'ex signore de facto di Bologna a cui avevano contribuito i suoi predecessori?

Se teniamo le altre parti decorative nel palazzo in considerazione, è piuttosto legittimo di collegare i temi con la situazione politica bolognese. Ad esempio, *La caduta di Icaro* (fig. 21), dipinta da Orazio Samacchini in una sala al piano terra, potrebbe essere una metafora della situazione politica del periodo post-bentivolesco a Bologna. Se confrontiamo quest'opera con Symb. LVII nel *Symbolicarum quaestionum* di Achille Bocchi, è facile trovare della somiglianza²³⁷ (fig. 57).

In breve, è la mia opinione che interpretare il fregio nel contesto politico sia una soluzione effettiva. È necessario considerare la possibilità che non sia una coincidenza

²³⁴ Si veda Bònoli-Piliarvu 2001, p. 131.

²³⁵ Si veda Boschloo, 1984, p. 102.

²³⁶ Cfr. pp. 21–23

²³⁷ L'iscrizione *INTER VTRVNQVE* sull'opera è un spiritoso “gioco di parole”.

che lo stesso motivo esista in entrambi i luoghi—la cappella Bentivoglio e il palazzo Vizzani. Questo motivo—Creso sul rogo—è abbastanza ovvio, ha un orientamento morale, legato al tema della Fortuna nella tradizione iconografica. Per essere più chiari, credo che il concetto della Fortuna sia proprio il significato profondo per interpretare il nostro fregio. Un carattere evidente è che la vita di Ciro raccontata nel fregio si adegua proprio con la formula più tipica della *Rota Fortunae*, cioè “regnabo, regno, regnavi, sum sine regno” —un’infanzia dura, una gioventù aggressiva poi riflessiva, una mezza età ancora proficua però gradualmente più violenta e meno ragionevole, e una fine miserabile. Oltre dell’arco della storia di Ciro, esistono anche degli archi narrativi nascosti che raccontano gli episodi di Astiage e Creso, due sovrani potenti prima di Ciro, entrambi caduti dai loro troni “sfortunatamente”.

C’è ancora di più da scoprire: l’argomento della Fortuna ha una profonda e intellettuale tradizione da capire. È stato uno degli argomenti filosofici più attivi dal periodo classico fino alla prima età moderna. Il nostro Pompeo Vizzani ha anche partecipato alla discussione sull’argomento. Nel suo saggio intitolato *Della Impotenza di Fortuna* (1597),²³⁸ Pompeo dimostra la sua buona conoscenza sull’argomento, citando diversi autori più importanti dall’antichità ai suoi giorni, includendo Aristotele, Boezio, Sant’Agostino, Dante e Ariosto. vorrei proporre per di più che l’idea di Pompeo verso la Fortuna è infatti implicata nella narrazione del fregio di Ciro.

Per dimostrare le mie opinioni, è necessario sapere di più sul tema della Fortuna, sia nel mondo letterario sia in quello delle arti visive: qual è la sua origine e come si è sviluppata nel corso del tempo.

²³⁸ Si veda Vizzani 1597.

3.6 Il tema della Fortuna e il fregio—analisi sulla strategia di narrazione

Nell'ambito filosofico, l'argomento della Fortuna—la sua natura e la sua influenza sul destino degli uomini—è sempre stato controverso. Intorno alla Fortuna i filosofi, dal periodo classico fino alla prima età moderna, hanno indagato gli argomenti del Fatalismo, della Divina Provvidenza e del libero arbitrio degli uomini.

L'argomento sulla Fortuna si può far risalire al greco antico. Aristotele distinse le differenze fra “Automaton” (αὐτόματον) e “Tyche” (τύχη ed εὐτυχία).²³⁹ La fortuna degli uomini è collegata con tutti e due i concetti. Il primo include tutti gli eventi imprevisti, disordinati ed estremamente rari, mentre il secondo è più limitato: esso accade, sebbene non sia neanche intenzionato da alcun soggetto, ma il suo verificarsi segue la legge naturale, a prescindere su quale uomo ricadrà ed accade naturalmente nel momento giusto, quando tutte le condizioni necessarie sono soddisfatte. La distinzione di Aristotele fondò una base solida per le discussioni successive, che durò per più di mille anni.

Durante il periodo romano antico, la Fortuna è presentata come una divinità femminile, che governa la buona sorte, la prosperità e il destino. Il suo carattere è simile a quella della sua origine, “Tyche”. Nonostante Aristotele sottolineò la forza della scelta personale nella funzione della “Tyche”, per i romani la Fortuna fu più una divinità imprevedibile, incontrollabile e mutevole, che gioca con i fati degli uomini come le piace. Gli uomini sembrano completamente incapaci di combattere contro lei. Proprio dai testi degli autori romani, alla Fortuna fu attribuita la rota che simboleggia la sua imprevedibilità.

Nel medioevo la figura della Fortuna venne introdotta nella filosofia cattolica. Il filosofo del V secolo Severino Boezio, per la transizione della Fortuna da divinità romana ad una definizione filosofica nel medioevo, è stato un punto chiave. Nel suo *De Consolatione Philosophiae* assegnò alla Fortuna un ruolo importante affinché potesse

²³⁹ Aristotele, FISICA, II, 4–6.

mostrarsi in un nuovo clima intellettuale e spirituale, così la Fortuna assunse un posto permanente nella letteratura europea medievale. La Fortuna di Boezio possiede alcuni aspetti simili del suo modello romano: è ancora mutevole mentre il suo dominio è limitato agli oggetti materiali. Per Boezio la volubilità è la natura della Fortuna, gli uomini non possono mai andare contro lei; la felicità va cercata soltanto in sé stessi, visto che i beni materiali esteriori non sono mai posseduti dagli uomini. Gli esseri umani che impegnano le loro azioni per fini materiali presto rimarranno delusi e impareranno dalla loro esperienza a rivolgersi a Dio e verso l'interiorità. Boezio subordinò la Fortuna alla Provvidenza, così la fortuna diventa uno strumento divino. Questo punto influenzò gli altri autori del Medioevo.²⁴⁰

Nel Medioevo, si ha una concezione della Fortuna come entità provvidenziale preposta da Dio alla distribuzione delle ricchezze—la “ministra di Dio”. la sua volubilità eterno fa parte della punizione divina del peccato umano. Dante, Nel settimo canto dell'*Inferno*, riassume l'atteggiamento medievale. Attraverso le parole di Virgilio, Dante commenta che la volubilità della Fortuna, i suoi alti e bassi imprevedibili, sono una punizione per l'avarizia e lo spreco, cioè il peccato di usare la ricchezza senza “misura”. Secondo Dante, dalla Fortuna dipendono l'ascesa e la caduta di qualsiasi paese, personaggio e famiglia. Questi mutamenti avvengono senza che l'uomo possa far nulla per impedirlo.

A differenza di Dante, Boccaccio non dà alla Fortuna una definizione molto chiara, anche se la Fortuna appare spesso nelle sue opere. Nel suo *De Casibus Virorum Illustrium*, Boccaccio incolpa il fallimento dei principi—la caduta improvvisa dall'alto fino al fondo più basso—alla Fortuna che gira la ruota casualmente. Nella sua opera letteraria più famosa, il *Decameron*, la Fortuna appare in diverse storie, spesso gioca un ruolo nel creare ostacoli ai protagonisti nei momenti critici. Boccaccio ovviamente non pensa che la Fortuna possa usare a suo piacimento la Provvidenza di Dio. La Fortuna presenta una personalità molto laica, nelle sue parole e azioni, e la sua natura

²⁴⁰ Si veda Franks 1988.

è piuttosto neutra, né buona né cattiva, e talvolta commette anche degli errori come tutti gli esseri umani.

Gli umanisti rinascimentali diedero enfasi al libero arbitrio, alla dignità e all'iniziativa umana, e non considerarono più la Fortuna come l'unica forza che determinò il destino degli uomini, come Giovanni Pico della Mirandola indicò nella sua *Sulla dignità dell'uomo* (1486), le persone potettero fare scelte in base ai propri desideri:

Ti posi nel mezzo del mondo perché di là meglio tu scorgessi tutto ciò che è nel mondo. Non ti ho fatto né celeste né terreno, né mortale né immortale, perché di te stesso quasi libero e sovrano artefice ti plasmassi e ti scolpissi nella forma che avresti prescelto. Tu potrai degenerare nelle cose inferiori che sono i bruti; tu potrai, secondo il tuo volere, rigenerarti nelle cose superiori che sono divine.²⁴¹

Gli umanisti più eccezionali del tempo, come Leon Battista Alberti e Giovanni Pontano, ritennero che la virtù e l'intelligenza umana potessero essere le due qualità che aiutano a lottare contro la Fortuna e il Fato. L'atteggiamento di Alberti nel Prologo della sua *Della Famiglia* rappresenta l'aspetto più ottimista e positivo dell'umanesimo. Si propone che l'uomo sia il padrone del proprio destino. La Fortuna, non importa se sia buona o cattiva, è il risultato delle scelte e azioni personali.

Le opinioni di Giovanni Pontano sono relativamente meno ottimistiche. La sua definizione della Fortuna ereditò in parte dei punti principali di vista di Aristotele e credé che la Fortuna fosse una forza trascendentale al di là delle capacità umane e che gli uomini non potterero affrontarla o padroneggiarne i suoi movimenti. Tuttavia, anche in queste condizioni, quando uno determinò di raggiungere un obiettivo, potette ancora pianificare in anticipo, con la propria saggezza e la prudenza, le disposizioni in cui la Fortuna si manifestò. Ciò che Pontano sottolineò in particolare fosse che nel processo di raggiungimento dell'obiettivo, le persone dovettero costantemente rivedere i cambiamenti della situazione, per regolare i metodi per raggiungere gli obiettivi in modi

²⁴¹ Della Mirandola 1994, p. 7.

migliori e più efficaci. E non dovesse ignorarsi la situazione contemporanea che spesso porta al motivo del fallimento.²⁴²

Però per gli umanisti italiani, l'invasione francese del 1494–1495 fu l'inizio di un periodo di disillusione, come indicato da Guicciardini nella sua *Storia d'Italia*.²⁴³ L'invasione rese ormai evidente la profonda crisi politico-sociale, e decretò la fine dell'equilibrio mantenuto dai sovrani precedenti. Si aprì una nuova realtà, caratterizzata da disordine, imprevedibilità e irrazionalità. La fede che virtù potette vinse tutto, che gli umani furono in grado di competere con la Fortuna, che la prudenza e la razionalità potettero conquistare la barbarie, tutto ciò sembrò sconvolto dal confronto con questa nuova, crudele realtà. L'angoscia portò ad una grande crisi di valori, in quanto sembrò che nulla potesse contrastare le forze irrazionali; la fiducia nella sapienza e nella prudenza crollò poco a poco, mentre il fato e la fortuna sembrarono dominare completamente il destino degli uomini. Tanti studiosi del primo cinquecento temettero che gli uomini fossero completamente condizionati dalle stelle e dalla fortuna e non poteva fare nulla contro le avversità. Ad esempio Panfilo Sasso e Giovan Battista Abioso sostengono questa posizione.

Nei primi anni del '500, il tema della Fortuna era uno dei principali argomenti di discussione umanistica. Le accese discussioni su questo argomento sono forse il risultato del suddetto clima di crisi degli intellettuali. Gli umanisti avevano dovuto accettare il caos nella vita reale durante la crisi, ma non riuscivano a rinunciare alla credenza di essere consapevoli delle proprie doti umane nell'iniziativa attiva e nella forza d'azione.

Nel *Dialogo de Fortuna* di Fregoso, l'autore presenta tre diverse opinioni sulla Fortuna, che potrebbero riflettere tre punti di vista rappresentativi dell'argomento durante quest'epoca. Il primo, afferma che la fortuna non può influenzare l'anima e la libertà e soltanto sottraendosi ai desideri mondani è possibile vincerla. Il secondo si

²⁴² Si vede Santoro 1987, p. 25.

²⁴³ Si veda Guicciardini, I, Cap. VI; si veda anche Santoro 1978, pp. 15–26.

avvicina ad una cognizione matematica dell'universo di derivazione neoplatonica e giunge ad un determinismo astrologico totale. Il terzo punto di vista è proprio quello sostenuto da Fregoso, che rivaluta la funzione della moderazione e dell'equilibrio come modello di vita: la pratica della liberazione dalla schiavitù dei beni mondani per dare spazio alla realizzazione del libero arbitrio.

Dai testi di Machiavelli si può vedere un'urgente speranza che l'iniziativa umana possa vincere i caos e disordini del mondo esterno. In una lettera del 1506 a Giovan Battista Soderini, Machiavelli afferma di essere perplesso dalle conseguenze apparentemente imprevedibili dell'azione umana:

Ma donde nasca che le diverse operationi qualche volta equalmente giovino o equalmente nuochino, io non lo so, ma disiderei bene saperlo.²⁴⁴

Nel capitolo XXV del *Principe*, interamente dominato dal tema del rapporto fra Virtù e Fortuna, Machiavelli cercò di trovare una soluzione per questa situazione difficile. Egli espresse una opinione che risultò opposta alle concezioni largamente diffuse: la Fortuna non è completamente arbitra del destino. Dall'osservazione degli eventi storici e di quelli più recenti, Machiavelli suppose che la Fortuna fosse la padrona del destino soltanto per metà. Il margine consentito all'uomo gli permette, quando i tempi furono quieti, di porre ripari preventivi all'azione della Fortuna. Sebbene ciò sia difficile, Machiavelli credeva che la Virtù umana potesse confrontarsi con gli andamenti della Fortuna "se si mutasse natura con i tempi e con le cose"²⁴⁵, realizzando azioni coerenti con il tempo e gli sviluppi. Quest'idee potrebbero essere state ispirate proprio da Pontano.

Sullo stesso argomento il nostro Pompeo Vizzani scrisse un saggio breve intitolato *Della Impotenza di Fortuna* (1597),²⁴⁶ conservato nei suoi manoscritti, in cui Pompeo

²⁴⁴ Machiavelli 1961, p. 230. La lettera è da Niccolò Machiavelli a Giovan Battista Soderini, Settembre 1506. Su questa lettera si veda anche Machiavelli 1988, pp. 95–99.

²⁴⁵ Niccolò Machiavelli, *Il principe*, Cap. XXV.

²⁴⁶ Si veda Vizzani 1597.

dimostra la sua buona conoscenza sull'argomento, citando diversi autori più importanti della storia dall'antichità ai suoi giorni, includendo Aristotele, Boezio, Sant'Agostino, Dante e Ariosto. Stando alle sue parole, in questo saggio, sembra che Pompeo sia più d'accordo con Dante. Egli non crede che ci sia qualcosa accaduta per caso o senza ragione. Sostiene che la Fortuna invece sia soltanto una manifestazione della Divina Provvidenza di Dio che governi tutte. Comunque, Pompeo non crede neanche al Fatalismo negativo anzi egli sottolinea tanto la volontà individuale. Sembra che Pompeo volesse integrare le opinioni di sé stesso con le varie idee principali nel passato, per fondare un'unione del filosofo classico, il grande teologo cristiano e l'umanista rinascimentale. Egli propose l'idea che la Fortuna fosse infatti qualche occasione o condizione specifica per ogni individuo, il quale dovette scegliere e agire secondo la sua volontà, perciò, di nuovo, ognuno fosse responsabile per le sue proprie scelte ed azioni di sé stesso. Nello stesso tempo, la Provvidenza, cioè l'ordine divino di Dio, favorì le virtù e tutte le cose buone, mentre punisse i vizi e tutte le cose cattive. Le persone preferite dalla buona fortuna sono quelle che seguirono la Divina Provvidenza con la sua virtù di prudenza, e presero le azioni appropriate; mentre coloro che violarono la Provvidenza sarebbero puniti con la sfortuna. Nella prefazione della sua opera *Le disgrazie di Bartolino* (1597) Pompeo scrisse le seguenti parole:

intendo di andar scoprendo quanto s'ingannino coloro i quali, in ogni occorrenza, si lamentano della fortuna, la quale in fatti non è cosa ch'abbia forza di costringerci mai a far quelle sciocche, inconsiderate e triste operazioni che, dalla nostra volontà dipendendo, sono spesse volte cagione d'ogni nostro male e di tutte quelle cose che dispiacer ne apportano.²⁴⁷

Qui Pompeo dimostrò anche di non ritenere che le persone dovrebbero attribuire il proprio destino alla fortuna imprevedibile. Invece, egli propose che azione e volontà di un individuo sono la forza più decisiva per il proprio destino.

²⁴⁷ Vizzani 2007, pp. 28–29.

Quest'opinione di Pompeo è simile ai due umanisti eccellentissimi del XV secolo, Leon Battista Alberti e Giovanni Pontano. Entrambi credettero che la virtù umana potesse contrastare la volubilità della Fortuna, in particolare Pontano ritenne che la Prudenza, questa "saggezza pratica", fosse la forza più potente contro la fortuna.²⁴⁸ Le opinioni di Pontano ispirarono molto gli autori successivi, come Machiavelli, il Galateo e Caracciolo e altri. Attraverso i loro saggi, la Prudenza diventava gradualmente una virtù politica, una *prudentia civilis*, una capacità di risolvere le difficoltà di fronte all'influenza dominante di tutti le casualità delle vite umane. Proprio per questo motivo, la Prudenza fu anche considerata come una delle virtù più importanti per i sovrani come indicato da Machiavelli nel capitolo XXV del *Principe*. Pompeo ebbe chiaramente alcune opinioni simili e diede alla prudenza un'importanza speciale, "dove sia prudenza, non ha forza la Fortuna." come scrisse nelle sue note.

Insomma, la relazione tra la Fortuna e la Prudenza, che coinvolge la discussione sul tema della "Fortuna" nei secoli XV e XVI, è evidente e chiara—per molti studiosi, includendo Pompeo Vizzani, la Prudenza era considerata il modo in cui si comprendeva la Provvidenza, una risoluzione ultima contro la forza caotica.

Forse arriviamo al momento giusto di ricordare le parole di Alessandro Longhi—il dipinto *Polifemo accecato da Ulisse*, ora disposto sulla parete del corridoio del piano primo, era collocato sopra il camino nella stessa sala del fregio di Ciro.²⁴⁹ Ciò significa che i temi di queste due opere potrebbero concordarsi nello stesso programma

²⁴⁸ La prudenza, una delle quattro virtù cardinali, fu considerata da Aristotele una sorta di "saggezza pratica", cioè un saper agire rettamente. San Tommaso d'Aquino la definì come un'abilità che "valuta ciò che è bene per l'uomo". Gli autori di tutti i tempi considerano la Prudenza come la virtù più importante di tutte, viene elogiata anche come "auriga virtutum". Come risultato, per molti umanisti rinascimentali, la Prudenza è una forza concreta e positiva concessa agli uomini per lottare continuamente contro la grande forza della Fortuna.

²⁴⁹ Si veda Longhi 1902, pp. 19–20.

decorativo, e poi—il dipinto sopra camino assume solitamente il compito di evidenziare il “concetto” dello spazio in cui si trova, tipicamente del XVI secolo a Bologna.²⁵⁰

La questione che si pone è: qual è il legame tra questi due? Secondo le ricerche di Marco Lorandi, il motivo di *Polifemo accecato da Ulisse* nei dipinti italiani del XVI secolo spesso implica “il trionfo della prudenza sulla forza”,²⁵¹ come pure menzionato da Erasmo nella sua *Institutio principum christianorum*:

Dopo aver narrato al principe la vicenda del Ciclope accecato da Ulisse, il precettore gli spiegherà che Polifemo è immagine del principe che si fonda solo sulla forza e che è privo di saggezza.²⁵²

Quindi supponiamo che le *Storie di Ciro* riferisce al concetto della fortuna, il legame tra le due opere diventerebbe abbastanza ragionevole, cioè riferito alla Fortuna e la Prudenza.

È necessario però comprendere se ci sia qualche altra prova che supporti il collegamento fra la storia di Ciro e la Fortuna. Per questo motivo, analizzerò ulteriormente la tradizione iconografica della Fortuna, in particolare, l’origine e la tipologia della *Rota Fortunae*, il simbolo della natura capricciosa del destino umano. Il mio obiettivo finale è dimostrare che l’allusione del concetto della fortuna è presente nel nostro fregio.

La storia dello sviluppo dell’iconografia della Fortuna è inevitabilmente e strettamente legata alla sua tradizione letteraria, ma il processo è anche stato influenzato dalle caratteristiche del linguaggio pittorico.

L’origine e l’evoluzione dell’iconologia della *Rota Fortunae* sono basate sul concetto della Fortuna.²⁵³ Le evidenze archeologiche dimostrano che il collegamento

²⁵⁰ Per quanto riguarda la connessione tra i due temi che esistono nella stessa sala, ancora nessuno studioso ha proposto una spiegazione convincente.

²⁵¹ Si veda Lorandi 1996, pp. 475–551.

²⁵² Erasmo da Rotterdam 2009, p. 33.

²⁵³ Sull’iconografia della Fortuna si veda, Pisani 2011. Si veda anche Patch 1967.

tra la Fortuna e la ruota ha una lunga storia. Il culto per gli oggetti circolari e tanti altri simboli derivati dalla figura del cerchio, fiorì fin dalla civiltà umana più antica. Già nell'antica Grecia, gli oggetti aventi la forma di ruota con raggi furono collegati alle qualità di "imprevedibilità".²⁵⁴ Durante il periodo romano, su alcune monete apparve la dea Fortuna con una ruota ai suoi piedi; in seguito la sua immagine fu legata ad una donna con gli occhi bendati, che incombe sui mortali in piedi su una sfera.²⁵⁵

In questo periodo sia il culto della Fortuna, sia la sua idea astratta, fiorirono fino a raggiungere una popolarità enorme. Secondo alcuni ricercatori, la Fortuna fornì una concezione così universale e onnipotente che l'unico rivale poteva essere Giove. Così la sua popolarità gettò una buona base per la diffusione e la longevità delle sue proprie idee e immagini. Con l'avvento dell'era cristiana, la Fortuna divenne una delle pochissime divinità pagane che riuscirono a sopravvivere al cambio di religione.²⁵⁶

Nel Medioevo, a causa della negazione verso l'idolatria, le immagini religiose sottolineavano una maggiore attenzione all'intelligenza e alle caratteristiche spirituali dei simboli. Nelle discussioni sempre più vivaci sulla Fortuna nel campo letterario di questo periodo, in particolare, di grande importanza fu la magnifica *De Consolatione Philosophiae* di Boezio, che guadagnò una fama universale, diventando una pietra miliare nello sviluppo iconografico della Fortuna. La creazione del programma iconologico della "Ruota della Fortuna" fu di fatto un metodo per evitare la possibile violazione del tabù del culto pagano. Anche se la sua figura continuò ad apparire in molte immagini della "Ruota della Fortuna", la sua presenza serviva come un elemento funzionale appartenente ad un programma iconografico piuttosto che ad un idolo da

²⁵⁴ Sull'iconografia del Kairòs e la Tyche—l'equivalente della Fortuna—nell'antica Grecia e la loro associazione con la ruota, si veda Pisani 2011, p. 1–10.

²⁵⁵ *Ibidem.* p. 8. Dato che quest'immagine accuratamente raffigurava la qualità imprevedibile e volubile della Fortuna, divenne un programma fisso ampiamente accettato, sopravvivendo fino al Rinascimento. Gli elementi principali rimasero stabili come l'immagine del concetto della Fortuna personificata.

²⁵⁶ *Ibidem.* pp. 11–12.

adorare. Dall'altro lato, l'immagine della "Ruota della Fortuna" presenta l'idea della fortuna in un modo più filosofico.²⁵⁷

Le prime due immagini conosciute, che implicano il concetto della "Ruota della fortuna" nel Medioevo, sono nelle miniature dell'XI secolo.²⁵⁸ A parte le differenze nei dettagli dei personaggi, le due composizioni sono quasi uguali: ci sono quattro personaggi sulla ruota, il personaggio dell'apice è seduto sul trono, mentre all'opposto vi è la figura che lotta nella parte inferiore della ruota. C'è un personaggio su ciascun lato della ruota, sia a sinistra sia a destra. Possiamo verificare che le immagini in queste due bozze sono già dotate degli elementi fondamentali delle immagini comuni della "Ruota della fortuna", le quali si sarebbero particolarmente diffuse nei secoli successivi.²⁵⁹

Alla fine del XII secolo, la figura della dea Fortuna girando la ruota (Fig. 58), iniziò ad apparire nelle immagini della "Ruota della fortuna". In alcune di queste, la dea Fortuna si siede al centro della ruota, mentre nelle altre essa è collocata completamente all'esterno della ruota, girando la attraverso un asse. Il numero più ricorrente delle figure sulla ruota è quattro, corrispondente al proverbio di "regnabo, regno, regnavi, sum sine regno". Ma ci sono anche i casi dove ci sono sei o otto figure.

L'immagine della "ruota della fortuna" è prevalente in tutto il Medioevo, solitamente illustrata nei manoscritti per le opere letterarie istruttive. Nella maggior parte degli esempi, le figure che girano con la ruota sono esclusivamente maschili e riflettono le loro diverse identità—dell'occupazione, dello stato sociale, dell'età, ecc.—attraverso la rappresentazione del loro abbigliamento. Secondo i vari temi dei testi, dalla "ruota della Fortuna" sono derivate un numero di varianti diverse, che sono molte

²⁵⁷ L'iconologia della "ruota della Fortuna" non solo riuscì a trasmettere perfettamente l'idea tradizionale, che paragonava il movimento della fortuna con quello di una ruota, ma rafforzò anche il collegamento tra le due ancora di più.

²⁵⁸ Pisani 2011, p. 17.

²⁵⁹ Montecassino, Biblioteca, ms. 189, p. 145, fol. 74r., e p. 146, fol. 73v. Si veda Pisani 2011, p. 121, fig. 17–18.

e complesse da poter approfondire in questa sede, ma ci sono due iconografie tipiche che sono particolarmente meritevoli di attenzione in questa dissertazione.

Il primo è un modello più rappresentativo con quattro figure sulla ruota, rappresentando diversi stati della stessa persona: sul lato sinistro della ruota si arrampica, di solito, un individuo giovane; mentre nella parte superiore della ruota vi è la figura seduta sul trono—un uomo forte, il suo costume e dinamica indicano chiaramente l'identità del monarca; il personaggio a destra sarebbe per lo più di mezza età o anziani; sul fondo della ruota si presenta spesso un vecchio morente o un bambino—in particolare vale la pena ricordare che in un'illuminazione del XV secolo si raffigura un vecchio sul rogo sul fondo della ruota, proprio in accordo con la scena “Creso sul Rogo” che può essere stato ispirato proprio dal saggio di Boezio (Fig. 59). Non è difficile capire che questo tipo si rappresenta il ciclo della vita—dalla nascita alla morte, si unisce con l'avvicinarsi degli alti e dei bassi della vita, seguendo il concetto della “Ruota della Fortuna” —molti di questi personaggi rappresentavano la vita di un famoso monarca nella storia (fig. 59–61), e il pittore, perciò, doveva prestare attenzione a mantenere la coerenza dell'aspetto delle quattro figure sulla ruota.²⁶⁰

Nel secondo tipo, differentemente dal primo, il numero dei personaggi sulla ruota è incerto però tutto plurale—le caratteristiche dell'aspetto delle figure sono evidentemente diverse, giudicando dai loro costumi, sebbene tutti siano nobili prominenti, le identità sono anche molto diverse, oltre sovrani o principi, possono essere anche capi militari, preti e cortigiani influenti (fig. 62–63). Si può dire che il secondo tipo implica il destino tragico comunemente umano a causa della volubilità della fortuna, invece la tragedia di un certo personaggio. Questo tipo si diffuse anche nel campo letterario: ad esempio, nel prologo del *De Casibus Virorum Illustrium* di Giovanni Boccaccio. Un altro esempio, un'altra opera sul re Artù, *Alliterative Morte Arthure*, in cui Artù riceve una rivelazione della Fortuna nel suo sogno, dove la Fortuna

²⁶⁰ Gli esempi più tipici sono una illustrazione della *La Mort le Roi Artus* che raffigura il re Artù sulla ruota della fortuna. *La Mort le Roi Artus*. Francia; circa 1316.

sta girando la ruota con otto degli eroi più eccellenti della storia umana, che suggerisce che Arthur emergerà come il nono sulla ruota.²⁶¹

Si può affermare che, proprio attraverso l'immagine della "Ruota sulla Fortuna", le persone possono osservare e sentire in modo più intuitivo che ogni individuo sulla ruota può vedere soltanto i profitti e le perdite di fronte a se stesso. Naturalmente la fortuna sembra essere completamente una cosa casuale e caotica; ma quando vediamo da un punto esterno dalla ruota, da una prospettiva globale e oltre il tempo, comprendiamo subito che gli esseri umani continuano a ripetere la stessa traiettoria di vita: funziona così l'integrazione di "casualità" e "ripetizione" della Fortuna che costituisce una "ruota", sia della vita individuale che della storia umana. Dall'immagine della Fortuna nel campo della letteratura e dell'immagine, dovremmo capire che quando quest'idea si è sviluppata nel Rinascimento la prospettiva comune aveva già superato il semplice concetto astratto, o una divinità pagana. Si era già avviata una chiave di lettura di questa idea che si riferiva ad un modo filosofico di affrontare la vita, di riflettere il rapporto fra la scelta personale e la Provvidenza di Dio, di spiegare i valori etici, persino di un'idea storiografica di comprendere gli eventi storici degli uomini.

E ora torniamo al nostro fregio, dopo l'analisi dell'iconografia della Fortuna. Infatti credo il concetto della *Rota Fortunae* sia nascosto nella narrazione di questa opera pittorica senza che venga visualizzata l'immagine vera e propria della ruota.

Prima di tutto, vorrei indicare che l'arco narrativo della vita di Ciriaco è perfettamente in accordo con l'idea della "Ruota". Fra tutte le opere sopravvissute fino a oggi che raccontano la vita di Ciriaco, il fregio di palazzo Vizzani ci offre una prospettiva più completa quanto complicata—nel fregio non si raffigura la figura di Ciriaco con un modello stereotipato, né positivo né negativo, invece, si raffigura la vita completa di Ciriaco, partendo dall'origine fino alla caduta, in un modo relativamente imparziale.²⁶²

²⁶¹ *Alliterative Morte Arthure*, verso. 3251–3440.

²⁶² Al contrario del fregio di Alessandro Magno che si presenta solo le azioni buone d'Alessandro.

Non è difficile notare che la vita di Ciro si adegua proprio alla formula di “regnabo, regno, regnavi, sum sine regno” sopra menzionata, proprio come il programma iconografico descritto del primo modello, che usa la ruota per rappresentare la vita di un grande uomo—un’infanzia dura, una gioventù aggressiva, però riflessiva, una mezza età ancora proficua però gradualmente più violenta e meno ragionevole, ed una fine alquanto miserabile. Comunque, questa compatibilità non si limita solo all’arco narrativo di Ciro, ma anche agli altri due monarchi sconfitti da Ciro nel fregio, cioè Astiage e Cresò.²⁶³ Astiage è stato un re potente prima della sua gelosia verso il suo proprio nipote, mentre Cresò è stato il monarca di uno dei regni più ricchi del mondo, prima della sua avidità verso i persiani e tutti e due risultano essere sconfitti da Ciro. Anche se nel fregio questi due servono soltanto come personaggi secondari, è notevole che le loro figure siano rappresentate in modo appropriato e logico. Da questo punto di vista, possiamo dire che lo schema narrativo del fregio è anche in accordo con il secondo modello sopra menzionato, quello con diverse figure girano con la ruota, che implica la regola ultima della storia umana.

Poi una curiosità urgente emerge: se la narrazione del fregio si riferisce al concetto della Fortuna, è possibile che sia in linea con l’idea di Pompeo espressa nel suo saggio *Della Impotenza di Fortuna*? Credo che la risposta sia assolutamente sì. Non è molto difficile capire lo spirito dietro le immagini se proviamo a raccontare la completa storia del fregio, seguendo le scene una ad una, e, inoltre, non si può ignorare un chiaro accenno morale, cioè chi perde la virtù della prudenza, perde la cosiddetta “fortuna”. Non c’è mai niente che è caduto “per caso” —la caduta di Ciro non è un incidente fortuito, nemmeno quelle di Astiage e Cresò.

Astiage, essendo il nonno e il primo nemico di Ciro, crede nella prepotenza e violenza, vuole uccidere suo nipote neonato soltanto perché ha paura che questo

²⁶³ Nelle *Storie*, tutti i tre sovrani hanno i propri archi narrativi abbastanza completi, quindi le loro azioni appaiono chiare se si conoscono bene i testi originali.

bambino diventerà una minaccia per il suo potere.²⁶⁴ Inoltre, per punire Arpago, il suo cortigiano più importante, Astiage non solo uccide suo figlio, ma glielo fa anche mangiare. Poi, affrontando la ribellione di Ciro, Astiage assurdamente affida ad Arpago di guidare l'esercito per combattere contro Ciro, senza realizzare che Arpago l'ha già tradito. Si può dire che la sua crudeltà, la sua violenza e la sua imprudenza sono le cause del suo fallimento.

Per quando riguarda Creso, nel fregio sono raffigurate ben due volte le sconfitte di lui contro Ciro e entrambe le battaglie hanno esito infausto a causa della sua superbia e della sua negligenza. Ancora più enfaticizzato del suo errore è la dodicesima scena, che dimostra il momento in cui Creso è sul rogo, gridando il nome di Solone, è la scena più drammatica ed evidente. Egli non è riuscito a capire la natura della Fortuna e poi non è riuscito a comprendere l'oracolo correttamente.

Ritorniamo al nostro protagonista, Ciro il grande: nel fregio si presenta all'inizio un genio prudente che tende a usare delle strategie efficaci invece che ricorrere alla violenza per raggiungere il suo scopo. Comunque, egli gradualmente diventa tanto più avido quanto più violento nel corso del tempo, fino alla sua decisione di invadere la terra dei Massageti.

Nel fregio, ci sono solo due scene che raffigurano la guerra fra Ciro ed i Massageti, ma vale la pena riflettere sulle tecniche narrative e sulle istruzioni morali. Si può dire che la quattordicesima scena, che rappresenta la vittoria di Torimi e la morte di Ciro, sia l'anello finale e sia il culmine di tutta la narrazione, ma non si dovrebbe ignorare la trama della tredicesima scena. In quest'immagine si presentano gli ubriachi soldati Massageti che vengono massacrati crudelmente dai persiani—un risultato causato dall'inganno di Ciro per circondare i Massageti, immettendo le truppe d'élite di Massageti nel campo persiano, nel quale i soldati Persiani sono già entrati e hanno venduto solo vini e prelibatezze raffinate. I Massageti assaggiarono il gusto del vino

²⁶⁴ Vorrei sottolineare che nel fregio l'arco di Astiage è rappresentato in modo esauriente e dettagliato, ma è intrecciato con quello di Ciro, cosicché si può dire che siamo di fronte ad una "narrazione duplice" per confrontare i due sovrani.

per la prima volta, bevvero e si ubriacarono facilmente. In quel momento i soldati persiani tornarono sul campo e li massacrarono, catturando l'unico figlio di Tomiri, il quale si suicidò dopo il suo risveglio. Indubbiamente, la "vittoria" di Ciro è crudele e ingloriosa.

Si può dire che a questo momento Ciro non è più il sovrano intellettuale e generoso nei suoi primi anni, come disse la regina Tomiri, "il vino scende nel vostro corpo, salgono alla vostra bocca parole ignobili, non inorgoglirti dunque se grazie a questo veleno hai sconfitto mio figlio con l'inganno, e non in battaglia con la forza delle armi."²⁶⁵ Provocato dai trucchi e del disprezzo di Ciro, e anche dalla perdita di suo figlio, Tomiri decise di combattere Ciro a ogni costo. Furono proprio l'avidità, l'arroganza e l'inganno di Ciro, che gli causarono una tragica fine.

A questo punto possiamo concludere che quando si raffigurano le storie dei tre monarchi nel nostro fregio, Astiage, Creso e Ciro, non si presentano soltanto le loro "cadute", ma si implica anche alla causa profonda della loro caduta. Anche se in superficie è la "volubilità" di Fortuna che li abbandona, la vera causa dei loro fallimenti resta nella loro crudeltà, avidità, imprudenza e le altre azioni odiate da Dio. Questa narrazione si concorda perfettamente con l'idea di Pompeo espressa nel suo saggio: "quanto s'ingannino coloro i quali, in ogni occorrenza, si lamentano della fortuna, la quale infatti non è cosa ch'abbia forza di costringerci mai a far quelle sciocche, inconsiderate e triste operazioni che, dalla nostra volontà dipendendo, sono spesse volte cagione d'ogni nostro male e di tutte quelle cose che dispiacer ne apportano".

Insomma, il concetto della Fortuna ha una tradizione molto profonda nel campo filosofico e letterario che credo sia il concetto più significativo per interpretare il nostro fregio di Ciro. Propongo inoltre che anche nel fregio si incarni l'idea di Pompeo Vizzani che riguarda la Fortuna, il destino umano e l'importanza della prudenza.

²⁶⁵ Erodoto 1996, I, p. 279.

CAPITOLO 4: IL FREGIO DELLE DONNE ROMANE

Al piano nobile di palazzo Vizzani, accanto alla sala con *le Storie di Ciro*, c'è un piccolo ambiente nel quale si trova un altro fregio dipinto (fig. 18–20). Questa ambiente confinava con il lato corto della sala di Ciro e, tutte e due le stanze, sono state affrescate quasi nello stesso periodo. Diversamente dalla sala di Ciro, che si è ben conservata fino a oggi, quest'altro piccolo ambiente ha subito sfortunatamente gravi alterazioni sia nella struttura sia nella decorazione.

Durante le ristrutturazioni ottocentesche, la camera è stata successivamente divisa in due da una parete. Metà del fregio che correva in alto è finito all'interno di un soppalco ed è stato scialbato, mentre, dall'altro lato, alcuni frammenti si conservano abbastanza bene su tre lati del muro e comprendono tre scene storiche e due scene di paesaggio (fig. 69–70), così come alcune aree decorative a grottesche.

Non esiste un fascicolo d'archivio che verta sugli affreschi e sul tema di tale stanza—infatti documenti sulla stanza sono persino meno dei documenti riguardanti la sala di Ciro.

Gli studiosi del Novecento hanno evitato di discutere, o persino ignorato, tale stanza appositamente, questo ha avuto come risultato l'ulteriore aggravarsi delle già precarie condizioni di conservazione. Non si trova alcuna parola tra gli studiosi come Alessandro Longhi, Jürgen Winkelmann, Daniele Benati riguardo a questa saletta; Boschloo ha menzionato il fregio dell'ambiente semplicemente come “fregio con la storia romana”²⁶⁶

Nel 1986, Vera Fortunati ha avanzato la paternità di Prospero Fontana, “per i chiari parallelismi col ciclo affrescato nella cappella del Legato (Bologna, Palazzo Comunale)”.²⁶⁷ Tuttavia nelle due opere che sono recentemente pubblicate, Michele

²⁶⁶ Boschloo 1984, pp. 65–66. In una delle tre scene storiche del fregio, c'è la scritta S.P.Q.R ancora leggibile.

²⁶⁷ Fortunati Pietrantonio 1986 b, p. 347.

Danieli e Valentina Balzarotti entrambi hanno assegnato il fregio a Lorenzo Sabatini. Tutti e due gli studiosi hanno infatti notato degli stretti legami stilistici tra questo fregio e il fregio di Ciro.²⁶⁸ Da notare sono le immagini del fregio, che sono state pubblicate nel volume di Danieli, dopo il recente restauro da Camillo Tarozi e Luca Ciancabilla, dalle quali sono ora leggibili in modo più precisi numerosi dettagli.

Possiamo dire che nessuno ha mai condotto una ricerca approfondita sull'iconografia di questo fregio. Grazie al restauro che ha reso le immagini molto più riconoscibili, sono riuscita a scoprire alcuni fatti interessanti e vorrei quindi proporre qualche ipotesi sul problema iconografico e sulla mente che c'è stata dietro la scelta dei temi rappresentati.

A mio avviso, le scene storiche del fregio raffigurano famosi personaggi femminili dalla storia romana, evidenziando le virtù delle figure come la giustizia, la forza e la prudenza.

Nell'arte del Rinascimento il tema della femminilità è spesso collegato con committenti donne. Vorrei ipotizzare che Elisabetta Bianchini sia la patrona diretta di quest'opera. Essendo una madre con costanza e benevolenza, Elisabetta allevò i suoi tre figli da sola dopo la morte del marito e si impegnò nei lavori domestici. La sua dedizione e virtù sono stati ricordati da suo figlio e dagli scrittori della sua epoca. Può darsi che le virtù delle figure negli affreschi possano essere una riflessione sulle virtù di Elisabetta Bianchini. Queste proposte saranno illustrate nei prossimi paragrafi.

4.1 Il programma iconografico

Sebbene le scene non siano nelle migliori condizioni, sono comunque interpretabili. Gli affreschi sul lato dell'ingresso e su quello di fronte sono stati

²⁶⁸ Nella testimonianza di Agostino Amadi ci sono proprio "due camere" di mano di "Lorenzo Sabadini detto Lorenzino", si veda Amadi 1585c.

danneggiati da una parete, innalzata per dividere la stanza in due ambienti. Perciò su questi due lati rimane soltanto una metà degli affreschi originali, cioè una metà della scena storica al centro e uno dei due paesaggi laterali. Sul lato di fronte dell'ingresso, tra la scena storica e il paesaggio, si trova un pannello dove sono raffigurati un libro e uno specchio (fig. 64); sul lato dell'ingresso, nella stessa posizione si trova invece l'immagine di un leone²⁶⁹(fig. 66). Gli affreschi della parete a destra dell'ingresso sono quasi intatti: una scena storica al centro, due scomparti a grottesche ai lati, e nei pannelli un fascio littorio accompagnato da una bilancia (fig. 65).

Il mio studio su questo ciclo frammentario di affreschi è iniziato dalle tre scene storiche, unendo lo schema e i dettagli decorativi. Credo di aver già risolto non solo il problema iconografico ma anche l'originale progetto nella sua completezza.

Anzitutto iniziamo dalle due scene storiche relativamente più facili da leggere. Nella scena storica sulla parete di fronte all'ingresso si possono osservare delle donne spaventate e dei soldati armati. Le figure si radunano sul primo piano della scena mentre al centro è raffigurata una folla di donne. Le loro espressioni sono terrorizzate, urlano con le mani alzate, alcune di loro hanno anche i loro neonati tenuti in braccio. Alla sinistra delle donne, c'è un gruppo di soldati armati con degli scudi e delle spade in mano. Tutte le donne e i soldati vestono alla romana. Non c'è nessun oggetto sullo sfondo tranne una bandiera sventolante, sul quale si presenta l'abbreviazione di "P.S." (fig. 18). Ritengo che questo episodio rappresenti il momento in cui le donne sabine provano a fermare la battaglia tra romani e sabini, uno dei soggetti più popolari nell'arte rinascimentale. Infatti, la composizione di questa scena è molto simile al dipinto dello stesso tema nella Sala di Sabine di palazzo Vecchio a Firenze, eseguito da Vasari e dallo Stradano tra il 1561 e il 1562²⁷⁰ (fig 75). Sebbene la scena presente a palazzo Vizzani sia parzialmente danneggiata, è ancora ravvisabile una certa somiglianza con la parte sinistra della pittura di palazzo Vecchio. Nella scena di Vasari, il soldato più a

²⁶⁹ Il restauratore Pietra aveva aggiunto intorno ai riquadri le figure di due telamoni, ma salvaguardando il pannello centrale.

²⁷⁰ Muccini 1997, p. 135

sinistra, portando una spada nella mano destra, si avvicina alla donna al centro della pittura, e un altro soldato accanto alla sinistra del primo, con uno scudo in mano, rivolge la sua schiena verso degli osservatori. Mentre nel primo piano della scena di palazzo Vizzani, ci sono anche due figure di soldati alla sinistra della scena, molto simili ai due dipinti da Vasari, vicini sia per i loro vestiti, sia per le pose. L'episodio delle donne sabine è celebre, ed è stato narrato da vari storici. Questa è la versione di Plutarco:

Quivi, mentre essi riprendevano a combattere, ne furono tratti in inganno da uno spettacolo terribile a vedersi e tale da essere superiore ad ogni narrazione. Le figlie dei Sabini, che erano state rapite, apparvero da ogni parte, cacciandosi tra le armi e i cadaveri, con pianti ed urli, come se fossero invase da un demone, separando i padri dai mariti, alcune coi figliuoli tra le braccia, altre coi capelli scarmigliati, tutte chiamando coi nomi più dolci ora i Sabini ora i Romani. Commossi, gli uni e gli altri, indietreggiarono e fecero largo alle donne tra uni e gli altri, indietreggiarono e fecero largo alle donne tra le due schiere opposte. I singhiozzi delle misere echeggiavano dovunque movendo a gran compassione, e così anche le parole e le due preghiere, che terminavano in suppliche lamentevoli.²⁷¹

A destra nel pannello superstite, vi sono un libro e uno specchio, entrambi simboli della Prudenza (fig. 64). La Prudenza, una delle virtù cardinali, è spesso associata alle qualità di intelligenza, intuizione e conoscenza. Si tratta di una capacità decisionale, di analisi sui mezzi più adeguati a risolvere i problemi, “valuta ciò che è bene per l'uomo”.²⁷² Le donne sabine sono quindi raffigurate come un modello di prudenza: hanno scelto l'azione più adeguata, il modo più intelligente per porre fine alla guerra tra Romani e Sabini, favorendo l'alleanza fra i due popoli. Nel terzo libro del *Cortegiano* di Baldassare Castiglione, Giuliano di Piero de' Medici afferma che le

²⁷¹ Plutarco, *Vite parallele, Vita di Romolo*, 19. La vicenda viene descritta anche da Livio e da altri storici.

²⁷² Tommaso d'Aquino, *Commento all'Etica nicomachea di Aristotele*, libri 6–10.

donne sabine “della grandezza di Roma furono forse non minor causa le donne che gli uomini”, in quanto “tanta forza ebbe in questo caso la *pietà* e la *prudenza* delle donne, che non solamente tra li due Re nemici fu fatta indissolubile amicizia, e confederazione, ma, che più meraviglioso cosa fu, venero i Sabini ad abitare in Roma”.²⁷³

Passando alla parete dell'ingresso, si notano ancora delle figure femminili in primo piano. Si possono vedere cinque fanciulle, davanti alle quali scorre un fiume mentre alle loro spalle alcune tende sembrano formare un accampamento militare. La fanciulla più vicina agli osservatori allunga un braccio, mostrando di voler avanzare, con la probabile intenzione di voler attraversare il fiume. Le altre fanciulle la seguono, due di loro sembrano nervose e girano la testa all'indietro per sollecitare le compagne, o per verificare se qualcuno le stia inseguendo (fig. 19). È molto probabile che in questa scena sia raffigurata la storia di Clelia, una fanciulla romana coraggiosa che guida le altre ragazze nella fuga dal campo del re etrusco Porsenna. Narra ancora Plutarco:

Data fede alle pattuite condizioni, Porsenna già aveva rimosso ogni apparato di guerra, quando le vergini romane per bagnarsi scesero al fiume, in un luogo dove era una specie di insenatura a forma di mezzaluna, e l'acqua vi scorreva placida e tranquilla. Ivi, non essendo guardate da nessuno e non vedendo persona che passasse o sull'acqua o dalla parte di terra, furono prese da improvviso ardore di oltrepassare il fiume, quantunque la corrente fluisse rapida e accavallata. Si dice che una di esse, Clelia, facesse la traversata a cavallo e incoraggiasse le compagne che nuotavano.²⁷⁴

La sua storia è stata raccontata anche da Tito Livio, Valerio Massimo, poi da Boccaccio nel *De Mulieribus Claris*. Questa storia, come quella delle donne Sabine, viene rappresentata frequentemente nelle arti visive. Ne sono esempio l'opera dello stesso tema realizzata da Polidoro da Caravaggio nella Villa Lante a Roma,²⁷⁵ ed

²⁷³ Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Libro III, 28, 30.

²⁷⁴ Plutarco, *Vite parallele*, *Vita di Poplicola*, 18–19.

²⁷⁵ De Castris 2001, p.95, fig. 27.

un'incisione di Giulio Bonasone, oggi conservata alla Galleria Nazionale a Praga nel 1546 circa²⁷⁶ (fig. 67). Nella stampa di Bonasone il gruppo delle figure a sinistra presenta qualche similarità con le fanciulle di palazzo Vizzani, specialmente la figura volta di schiena, con le vesti ondegianti, e con un incedere del tutto simile. È probabile che il pittore abbia tenuto conto della stampa di Bonasone.

Nel pannello a sinistra della scena compare un leone (fig. 66), un animale che è associato al simbolo della Fortezza, un'altra delle Virtù Cardinali, spesso collegato con i personaggi coraggiosi. Clelia è assolutamente una donna coraggiosa, elogiata da Plutarco, Livio, Boccaccio e molti altri autori, nella narrazione di Plutarco, anche il re nemico la ammira:

Porsenna, quando constatò che le vergini gli erano state rimandate, volle sapere quale di loro fosse stata che aveva esortato le altre a fare la traversata, e quando gli nominarono Clelia, la osservò con placido e benigno volto e fattosi quindi portare un cavallo, riccamente bardato, ne fece dono alla vergine.²⁷⁷

Concentriamoci infine sull'ultima parete, dove compare una scena storica meno conosciuta. Tutte le figure si radunano sul primo piano, a sinistra sono raffigurati dei personaggi maschili, di cui tre si siedono insieme sul trono, sulla facciata del trono c'è l'incisione S.P.Q.R, insieme a due neonati che sono appena visibili. Tutti gli altri personaggi sono in piedi, due uomini a sinistra che indossano le armature e tengono in mano un fascio littorio, uno dei simboli nella Roma repubblicana che aveva il compito di proteggere i magistrati. Sulla destra della scena, si affolla un altro gruppo di figure, a giudicare dai vestiti tutte donne. Una di esse, in posizione centrale e rivolta di schiena, allunga un braccio e sembra che stia rivolgendo un discorso ai tre personaggi seduti sul trono (fig. 20). Questa scena è accompagnata, sui pannelli laterali, da una bilancia e un fascio littorio, simboli della Giustizia (fig. 65). A differenza dei due precedenti, questa

²⁷⁶ Zlatohlavek, 1996, p.137, cat. No. 68.

²⁷⁷ Plutarco, *Vite parallele*, *Vita di Popilicola*, 19.

iconografia è piuttosto rara negli affreschi del Cinquecento. Si tratta della storia di Ortensia, una donna romana che divenne famosa per aver tenuto un discorso pubblico di fronte al secondo Triumvirato.

Ortensia fu la prima donna a tenere un discorso in pubblico, come avvocato per 1.400 nobildonne romane. Si presentò nel Foro davanti ai Triumviri e pronunciò un'orazione straordinaria, manifestando contrarietà alla decisione di una forte tassazione sui beni delle matrone. Il suo atto è raccontato nel testo di Valerio Massimo, poi ancora da Boccaccio nel *De Mulieribus Claris*. Così il poeta la descrive:

Ortensia, figliuola d'Ortensio famoso oratore, merita di essere magnificata con degne lodi; perchè non solamente ella comprese nel vivace petto la eloquenza di Ortensio suo padre, ma eziandio serbò quello vigore di pronunziare che la bisogna richiedeva, e che spesse volte suole mancare ai letteratissimi uomini. Questa, nel tempo de' Triumviri, parendo gravare molte donne di pagare quasi intollerabile gravezza di moneta per necessità della Repubblica, e non trovandosi alcun uomo che volesse fare difesa di sì sconcia cosa, quella sola ardì con costante animo pigliare la difesa delle donne dinnanzi ai Triumviri, e trattare quella con sua orazione sì efficacemente, che, con grandissima ammirazione degli uditori, pareva che ella fosse trasmutata in maschio, e Ortensio fosse tornato vivo. E così nobile impresa non fu fatta nè compiuta da quella donna sciaguratamente, perchè come lei non avea mancato in alcuna parte, rompendo la sua orazione, o lodevole dimostrazione di sua ragione, così non fu mancata alcuna cosa di quello che ella desiderava dai Triumviri. Anzi le fu concesso che fosse levata via la maggior parte della moneta imposta, e pensarono quanto sotto l'abito di donna paia da lodare il tacere, tanto sia da lodare quando la bisogna lo richiede. Per il quale fatto fu riscosso dalle donne l'avanzo che era minima cosa, non senza grandissimo onore d'Ortensia. Che dirò io d'avere

veduto, se non che lo spirito dell'antica schiatta abbia tanto spirito in Ortensia donna,
ch' ella acquistò il nome d'Ortensio?²⁷⁸

La corrispondenza tra il racconto e la scena è molto evidente, ed è indubbio che l'affresco di palazzo Vizzani rappresenti l'episodio di Ortensia. Inoltre in una edizione del *De Mulieribus Claris* del 1473 si trova un'illustrazione dalla composizione quasi identica, ma invertita orizzontalmente: tre uomini seduti sulla destra, un gruppo di donne in piedi sulla sinistra, mentre Ortensia è in piedi in primo piano²⁷⁹ (fig. 68). Il *De Mulieribus Claris* era molto popolare nel '500, l'artista di questa camera in palazzo Vizzani possibilmente si è riferito alla composizione dell'illustrazione della biografia di Ortensia in una delle diverse edizioni di *De Mulieribus Claris*.

Dopo l'analisi del tema e del significato iconografico, si potrebbe proporre che il progetto decorativo del fregio sia dedicato alle virtù cardinali, ognuna rappresentata da una donna romana di buona reputazione: ovvero la Giustizia rappresentata da Ortensia, la Fortezza rappresentata da Clelia e la Prudenza rappresentata dalle donne Sabine. Anche se le immagini sul muro nord sono già completamente scomparse, si potrebbe ipotizzare che ci fosse anche una scena dedicata ad un episodio delle donne romane illustri, un modello femminile per la virtù di Temperanza—l'ultima delle quattro virtù cardinali. Potremmo anche proporre uno schema completo originale del fregio di quest'ambiente: sul centro di ogni lato si raffigura un episodio storico di una delle famose donne romane, ogni scena è accompagnata dal simbolo di una delle virtù cardinali. Su ogni lato lungo, si raffigurano anche due scene di paesaggi, che si trovano su entrambi i lati della scena storica; mentre sui lati corti non si presentano le scene paesaggistiche, ma si presentano, invece, due bande decorative a grottesche (fig. 71).

²⁷⁸ Boccaccio, *De Mulieribus Claris* Capitolo LXXXII.

²⁷⁹ Boccaccio, *De Claris Mulieribus*, Ulm, Johann Zainer, 1473, p.86v, si veda, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ib00716000/0178/image>. In un manoscritto francese del 1440 circa, Ortensia è davanti ai tre uomini da sola, si veda, *Le livre de femmes nobles et renommées*, Londra, British library, Royal 16 G V, c. 98.

Fra i tanti, c'è un buon esempio dell'uso delle figure storiche per rappresentare certe virtù: gli affreschi dipinti dal Perugino nel Nobile Collegio del Cambio a Perugia²⁸⁰ (fig. 72–73). Il tema del Perugino include anche delle virtù cardinali, ognuna delle quali è rappresentata da tre figure storiche. L'unica differenza è che tutti i modelli umani presentati in quest'opera sono maschili, mentre tutte quelle di palazzo Vizzani sono femminili. Andando in questa direzione, c'è un altro esempio più somigliante: il progetto del Quartiere di Eleonora di Toledo a palazzo Vecchio a Firenze di Giorgio Vasari, che raffigura gli episodi di donne sabine, di Ester, Penelope e Gualdrada, per rappresentare la concordia, l'amore per la patria, la fedeltà ed il rigore morale²⁸¹ (fig. 74–77). Infatti, il progetto decorativo di palazzo Vecchio, diretto da Giorgio Vasari, può essere messo in relazione con il progetto di palazzo Vizzani, come si può vedere sia nella scelta dei temi—le donne Sabine, Alessandro, Ciro—sia in alcuni motivi rappresentati. Si tratta di un legame importante poiché Lorenzo Sabatini, che è considerato da molti ricercatori come l'artista più significativo che ha partecipato al progetto decorativo di palazzo Vizzani, lavorerà proprio in Palazzo Vecchio nel 1565.

Proprio come il quartiere di Eleonora di Toledo a palazzo Vecchio, possiamo supporre che anche la stanza di palazzo Vizzani sia stata affrescata con storie di donne virtuose perché appartenesse in origine a una donna. Possiamo rintracciare un precedente nelle tavole di Ercole de' Roberti e Giovan Francesco Maineri raffiguranti *Lucrezia, Portia e la moglie di Asdrubale*, considerate parte della decorazione di un arredo o di un camerino realizzato per Eleonora d'Aragona, duchessa di Ferrara²⁸² (fig. 78–79). Oppure nella serie di piccoli monocromi di Nicolò dell'Abate raffiguranti le donne romane, collegati alla camera della contessa Silvia Sanvitale, moglie di Giulio Boiardo, nella rocca di Scandiano.²⁸³

²⁸⁰ Castellaneta 1969, TAV. XXXIX

²⁸¹ Allegri-Cecchi 1980, pp. 195–212.

²⁸² Cox 2009.

²⁸³ Cuoghi 2005, p. 73.

4.2 Elisabetta—la vedova che cura la famiglia

Se allora prendessimo in considerazione che questa camera in palazzo Vizzani con i temi femminili originariamente appartenesse ad una donna, sarebbe possibile sapere chi fosse?

Da Pietro Lamo possiamo sapere, al contrario della dichiarazione di Pompeo Vizzani, il quale scrisse nella sua autobiografia che furono lui e i suoi due fratelli insieme a decidere di costruire il palazzo, che in realtà la costruzione del palazzo è stata voluta dalla madre dei fratelli Vizzani, Elisabetta Bianchini:

Venendo verso la piacia, a man sinistra, una gentildona vedova bolognese,
nominata Madonna Isabeta da Vigiano, fa fare una bela fabrica molte laudabile,
L'architetto è Bartolomeo Triachino bolegneso...²⁸⁴

Il commento di Lamo è relativamente più credibile, perché veniva scritto nel 1560, solo un anno dopo l'inizio della costruzione del palazzo. Considerando che la costruzione del palazzo iniziò nel 1559, e che in quell'anno i fratelli Vizzani erano poco più che adolescenti, è più che probabile che la costruzione del palazzo sia stata ordinata dalla loro madre, ipotesi questa che è stata supportata da diversi studiosi.²⁸⁵ Sappiamo poco di questa “gentildonna vedova”, ma Guidicini scrive che lei si chiamava Elisabetta Bianchini, la moglie di Camillo di Giasone Vizzani, che diventò vedova nel 1541.²⁸⁶ In un manoscritto di Pompeo Vizzani è stato registrato che i suoi genitori furono Pompeo Bianchini e Ginevra di Angelo Ranuzzi.²⁸⁷ Così descrive Pompeo sua madre:

²⁸⁴ Lamo 1996, p. 60.

²⁸⁵ Si veda Longhi 1902, p. 2–3; Roversi 1986, p. 201; Campbell 2016, p. 25, e Murphy 2000, p. 395.

²⁸⁶ Citato da Longhi 1902, p. 2; sulla vita di Elisabetta Bianchini si veda anche Dodi 2019, pp. 160–161.

²⁸⁷ Citato da Longhi 1902, p. 2, nota 5.

Lizabetta, mia madre, la quale ha subito dopo la morte di Camillo suo marito, et padre mio, prese la cura, et il governo della faculta, da lui lasciate, et di noi suoi figliuoli, et menando sempre vita vedovile, come ha fatto fino a quest'ora, per spazio di quaranta quattro anni, governò la faculta con gran solitudine et nettamente, et i figliuoli con molto amor et vigilanza, et perciò fra l'altre matrone di Bologna è tenuti da tutti in molto pregio. Non ci lasciava questa madre amorevole mancanti maestri di creanza et altri, che mentre erano fanciulli vi ammaestrassero di buoni costumi, et mille arti liberali.²⁸⁸

Adesso conservata nel Metropolitan Museum di New York, una statua di marmo è dedicata a lei, creata da Lazzaro Casario; la data sulla statua ci informa che morì nel 1589.²⁸⁹ Un'altra informazione importante su di lei si trova nelle disposizioni testamentarie di Filiberto Vizzani, morto nel 1691, che ordinava agli eredi di collocare nella "sala grande" dell'edificio un busto marmoreo della donna con un'iscrizione a ricordo "ella fondò e fece il palazzo",²⁹⁰ confermando di nuovo che fu proprio lei a fondare di palazzo Vizzani.

Nata da famiglia senatoria, Elisabetta Bianchini molto probabilmente aveva ricevuto una buona educazione, al pari delle altre nobildonne, anche tenendo conto del fatto che i suoi tre figli erano tutti molto eruditi. Il palazzo, che è stato fatto costruire da lei, con la sua grande monumentalità riuscì decisamente ad accrescere la visibilità della famiglia Vizzani. Rispetto ai vicini sulla stessa strada, il palazzo si distingueva per la sua struttura di maggiori dimensioni essendo almeno di un piano più alto, anche per un portico di una foggia classica che è decisamente diversa da quelli gotici degli edifici adiacenti. Presumibilmente questa donna doveva aver una notevole conoscenza e coraggio per realizzare i piani a lungo termine per la famiglia e lo sviluppo domestico.

²⁸⁸ Vizzani 1585, p.3.

²⁸⁹ The Metropolitan Museum of Art, Accession number 69.48,
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/205101>

²⁹⁰ Citato da Roversi 1986, p. 201.

Per la volontà testamentaria del marito Camillo Vizzani, Elisabetta divenne custode dei loro figli e responsabile degli affari di famiglia, diventando un amministratore a cui erano affidati gli interessi familiari. Ciò convalida in modo ulteriore il fatto che lei si fosse guadagnata la fiducia del marito per quanto riguarda la capacità di salvaguardare gli interessi della sua famiglia.²⁹¹ Secondo Pompeo, figlio di Elisabetta, ella non si occupò solo di affari domestici e della educazione dei bambini, ma anche “fra l’altre matrone di Bologna è tenuto da tutti in molto pregio”.²⁹²

Vi sono prove che indicano come le vedove nobili bolognesi del ’500 nella vita sociale della città avessero un ruolo speciale e piuttosto importante. Come sottolinea Caroline Murphy, le vedovi sono committenti importanti nell’arte di Bologna nel XVI secolo,²⁹³ investirono nella costruzione di palazzi e cappelle, altari e ritratti personalizzati. Le vedove dell’aristocrazia godevano di una maggiore libertà di ricchezza rispetto alle altre donne.²⁹⁴ In caso di vedovanza quelle donne, che non furono immediatamente riacquisite dalle loro famiglie e senza avere altre negoziazioni per un altro matrimonio, acquisirono un nuovo controllo sulla ricchezza che avevano portato al loro matrimonio. Se rimanevano nella famiglia del marito, avevano diritto all’usufrutto della loro dote, o potevano eventualmente chiedere il rimborso dell’intero importo. Se la vedova era nominata come custode dei loro figli e responsabile degli affari di famiglia dal suo marito, poteva gestire anche di più della sua dote originale. Inoltre, la vedova diventava responsabile della direzione finanziaria delle quantità variabili di ricchezza rimaste nella proprietà. In questo caso, significa che la padrona di casa aveva conquistato la grande fiducia del defunto marito. È il caso di Elisabetta Bianchini, alla quale venne dato il potere di decidere e controllare la costruzione di un

²⁹¹ Dopo la morte di suo marito, lei “fa fare una bela fabrica”, dimostrando che lei era responsabile del finanziamento della famiglia, e che aveva un certo potere negli affari familiari, cosa certamente possibile durante il ’500.

²⁹² Vizzani 1585, p.3.

²⁹³ Si veda, Murphy 2000.

²⁹⁴ Si veda, Klapisch-Zuber 1985; Tamassia 1971; Calvi, 1992.

maestoso palazzo di famiglia. Dopo che lei “fondò e fece il palazzo”, è ragionevole ipotizzare che lei abbia avuto anche un ruolo importante nella decorazione. Anche se gli studiosi come Erin Joan Campbell e Caroline Murphy hanno discusso il potere decisivo che Elisabetta Bianchini avrebbe potuto possedere sulla costruzione del palazzo, ancora non c’è nessuna spiegazione sulla sua influenza possibile al progetto decorativo.

4.3 Il *De Mulieribus Claris* di Boccaccio e la “querelle des femmes”

Per i motivi che abbiamo già discusso, è molto probabile che il *De Mulieribus Claris* sia stata una fonte letteraria chiave per il nostro fregio. Questo libro è stato scritto nel 1361–1362 da Giovanni Boccaccio, in cui il poeta ha raccolto le biografie di 106 donne famose.²⁹⁵ Il testo ha avuto ampia fortuna nel XIV secolo, essendo stato tradotto in diverse lingue europee, sono più di cento i manoscritti che sopravvivono ad oggi. Tuttavia, la prima traduzione in lingua volgare a stampa fu pubblicata solo nel 1506 a Venezia. Fino all’inizio del XVI secolo, l’opera era riconosciuta come il più grande archivio ordinato di informazioni sulle donne dell’età classica racchiuso in un solo testo. Unico per la sua ampiezza di copertura, nel Rinascimento si rivelò una risorsa e uno strumento indispensabile per coloro che cercavano di raccontare donne classiche illustri nei propri scritti.²⁹⁶

Essendo la prima raccolta dedicata esclusivamente alle biografie di donne nella letteratura occidentale post-classica, si ritiene che il *De Mulieribus Claris* sia il punto di partenza per il dibattito intellettuale diffusosi fra il XV e il XVIII secolo, cioè la cosiddetta “querelle des femmes”. Questo dibattito riguardò la discussione letteraria

²⁹⁵ Le biografie sono di donne della mitologia e della storia, alcune delle quali contemporanee al periodo in cui Boccaccio scrisse la sua opera.

²⁹⁶ Sulla storia della pubblicazione e della traduzione di *De Mulieribus Claris*, si veda Boccaccio 2003, pp. 15–20.

della natura delle donne, delle loro capacità, del modo di comportarsi, e se dovessero essere autorizzate a studiare, scrivere o governare allo stesso modo degli uomini.

Gli scrittori che hanno partecipato alla discussione includeva Christine de Pizan, che scrisse *Le Livre de la Cité des Dames* nel 1405; Juan Luis Vives che, nel 1523, pubblicò il suo *De Institutione Feminae Christianae*, un libro istruttivo per le donne; anche Baldassare Castiglione contribuì alla querelle nel libro IV del *Cortegiano* pubblicato nel 1527. Gli altri scritti sulla querelle in Italia includono *Il libro delle lodi delle donne* di Vespasiano da Bisticci; *Della eccellenza e dignità delle donne* di Galeazzo Flavio Capella; *La defense delle donne d'autore anonimo* di Agostino Strozzi; *De Mulieribus delle Donne* di Mario Equicola, *Declamatio de nobilitate et praecellentia foeminei sexus* di Henricus Cornelius Agrippa. A Bologna Sabadino degli Arienti compose *Gynevera de le clare donne* dedicata a Ginevra Sforza Bentivoglio. L'opera è formata da 33 biografie di donne illustri redatte chiaramente sul modello del *De Mulieribus Claris*.

Nel mondo delle arti visive, il *De Mulieribus Claris*, essendo la raccolta più popolare e ricca di biografie di donne famose, fu ampiamente usato come fonte durante il periodo rinascimentale.²⁹⁷ Da notare è che, il tema delle “storie delle donne famose” sembra essere stato particolarmente popolare nelle corti delle città-stato del settentrione d'Italia, ed è spesso stato usato per decorare le stanze delle padrone o dei parenti femminili dei sovrani. Per esempio, Eleonora d'Aragona, Eleonora di Toledo e Silvia Sanvitale, le quali sono già state menzionate in precedenza.

A Bologna, nel XVI secolo, c'erano anche molti nobili che avevano scelto di decorare i palazzi delle loro famiglie con delle storie di donne illustri, come Camilla, Susanna e Artemisia a palazzo Poggi; Didone a palazzo Leoni; Medea ed Europa a palazzo Fava. Il fregio di palazzo Vizzani è senza dubbio un esempio di spicco, non solo perché rappresenta le storie delle donne romane, ma anche perché mette in evidenza la loro Virtù.

²⁹⁷ Si veda Franklin 2006, capitolo 3–4.

È innegabile che le figure femminili occupino un ruolo importante negli affreschi di palazzo Vizzani—le Sabine, Ortensia, Clelia, Tomiri—queste figure femminili e le loro gesta dimostrano il potere e la virtù delle donne. Tutte le donne sopra menzionate non sono dei tipici modelli di tenerezza ed obbedienza, che seguono l'ordine patriarcale inconsapevolmente; le donne qui raffigurate, invece, presentano una forte leadership e sono capaci di agire alle proprie condizioni. Dimostrando grande coraggio e saggezza, queste donne non solamente proteggono sé stesse ma anche le loro famiglie, compagni, amici e i loro popoli. Le loro qualità— “la forza, la prudenza, la giustizia” —sono quelle più spesso attribuite agli uomini nella maggior parte dei casi. Nei commenti di autori di epoche diverse, queste donne vengono spesso confrontate con gli uomini e vengono elogiate— “forse non minor che gli uomini”; “(l’eloquenza di Ortensia) che spesso volte suole mancare ai letteratissimi uomini.”

Come sottolinea Virginia Cox nella sua ricerca su Eleonora d’Aragona, a causa dell’assenza del governatore maschio, la moglie incarnava l’autorità del regime. In questa situazione la donna non poteva essere facilmente relazionata con l’ideologia di genere tradizionale, che considerava la donna come una creatura subordinata all’uomo, che agiva d’istinto primordiale, fatta solo dalle qualità della carne e dell’anima, che si adattavano solo per una vita domestica e di sottomissione. Era perciò necessario ricorrere ad un’identità femminile più inclusiva, che possedesse le virtù del comando, che erano sempre state esclusivamente maschili per tradizione, come la giustizia, la forza, l’eloquenza e la prudenza. Questa spiegazione può essere applicata anche al nostro caso, quello di Elisabetta Vizzani, sebbene non fosse una governatrice di uno stato ma bensì a capo di una famiglia. Non sarebbe stata una missione facile per una vedova crescere tre figli piccoli da sola in qualsiasi epoca. In Italia nel XVI secolo le vedove della classe aristocratica, sebbene godessero di determinati privilegi rispetto alle donne di altre classi e status, dovevano rimanere sempre vigili perché “molti probabilmente trufferanno una donna indifesa”.²⁹⁸

²⁹⁸ Ludovico Dolce, *Dialogo della institutione delle Donne*, Venice, 1557.

Ora ritorniamo al nostro fregio di Ciro, rivediamo la figura di Tomiri, che si trova appena nell'ultima scena del fregio di Ciro, in cui l'immagine dimostra il suo momento più eroico e radioso (*Tomiri immerse la testa di Ciro in un otre di sangue*). La regina dei Massageti sconfisse Ciro il Grande, dopo una battaglia non solo per difendere il territorio dei suoi popoli, ma anche per vendicare la morte di suo figlio. Come Giuditta, Tomiri è spesso raffigurata come un'eroina rappresentante la giustizia e il potere²⁹⁹. La scena nella quale lei immerge la testa di Ciro in un otre pieno di sangue è un tema comune sia in letteratura, sia nelle arti visive. Questa trama è originalmente raccontata nelle *Storie*, poi è ribadita da Valerio Massimo e Marco Giuniano Giustino. Nelle opere letterarie del primo Rinascimento, questa trama si è sviluppata in diversi modi contenenti delle massime morali. Nello *Speculum Humanae Salvationis* composto nel XIV secolo, il trionfo di Tomiri contro Ciro il Grande (insieme a Giuditta contro Oloferne, e Giaele contro Sisara), prefigura la vittoria della Vergine Maria contro Satana.³⁰⁰ In una copia miniata dell'inizio del XVI secolo, possiamo trovare una raffigurazione della scena—indossando una corona, Tomiri tiene una spada nella mano sinistra, immerge la testa di Ciro in un secchio di sangue con la mano destra, mentre il corpo giace a terra³⁰¹ (fig. 82).

La sua figura emerge anche nel ciclo di affreschi raffigurante *di Uomini e Donne Illustri* realizzato fra il 1448 e il 1451 da Andrea del Castagno, nella loggia della Villa

²⁹⁹ Si veda Bal 2002, Dixon 2002, Weststeijn 2016.

³⁰⁰ La maggior parte delle immagini miniate e nelle stampe seguono questa forma. Si raffigura di solito un secchio invece di un otre, come raccontato da Erodoto. In alcune illustrazioni la regina è accompagnata da soldati o da un cameriere. Le altre versioni esistenti includono “Tomiri decapita Ciro”, “Tomiri ordina di immergere la testa di Ciro in Sangue” o “Tomiri getta il corpo di Ciro in un secchio di sangue”. Il primo dipinto su cavalletto che rappresenta questo tema è un'opera del Maestro di Flémalle, “La vendetta di Tomiri”, realizzato durante la prima metà del XV secolo, ad oggi perduto, una copia conserva in Gemäldegalerie, Berlin (fig. 81). George Sobotka ha suggerito che Tomiri, in quest'opera, simboleggia un atto di Giustizia, e la pittura fu destinata per il Municipio della città. Si veda, Sobotka 1907; Berger 1979.

³⁰¹ Roma, Biblioteca Corsiniana, MS. 55.K.2, fol. 40r.

Carducci-Pandolfini a Firenze (fig. 83). Rispetto alla tradizione, Andrea del Castagno ha presentato Tomiri come una guerriera Amazzone, armata di lancia, mentre non si vede in alcun modo il personaggio di Ciro. Risulta però evidente che il pittore ha rappresentato la regina come una protettrice del paese e del proprio popolo, come si può verificare dalle iscrizioni sottostanti: “Thomir[] []ra vindicavit se defilio et patriam liberavit suam”.³⁰²

Nel 1539 Georg Pencz eseguì un’incisione ispirata a questa leggenda che appartiene ad una serie di quattro stampe. Gli altri personaggi raffigurati nella serie sono Medea, Procri ed Enone³⁰³(fig. 84–87). In questo caso, possiamo capire che il pittore non voleva presentarla come un simbolo di giustizia o una protettrice, ha scelto invece di sottolineare i suoi atti sanguinosi di vendetta, considerato il fatto che anche le altre tre donne sono famose vendicatrici nella mitologia greca. Un punto da notare è che nell’opera Tomiri è raffigurata nuda, dimostrando che Georg Pencz ha focalizzato la femminilità e la forza sessuale della regina Tomiri, anche se ciò non è mai descritto in alcun testo storico, né di Erodoto né di qualsiasi altro autore hanno mai scritto che Tomiri avesse usato la sua forza sessuale per compiere la sua vendetta.

Si può dire che ci sono due interpretazioni dell’immagine di Tomiri: da un lato, lei rappresenta la giustizia, la maternità e la protettrice, d’altro lato la si può vedere anche come una donna sanguinaria, assetata di potere e di vendetta, motivo per cui le donne sono riferite ai vizi.

Sarebbe ragionevole per noi assumere, che la storia di Tomiri e Ciro evocava una sorta di simpatia nel cuore di Elisabetta Bianchini—nonostante fosse un grande imperatore, Ciro fu sconfitto da una forte donna—una vedova vendicativa che faceva di tutto per proteggere il suo popolo e suo figlio.

³⁰² Si veda Dunn 1995. Nel circolo Tomiri è rappresentata insieme con la Sibilla Cumana e la Regina Ester. Per quanto riguarda il legame tra le tre donne, non c’è ancora un’interpretazione accettata da tutti.

³⁰³ Per le discussioni sulla serie si veda Landau 1978, pp. 45–47; Si veda anche Ekserdjian 2011.

Un altro personaggio nell'affresco che merita un'attenzione particolare è Ortensia. La sua figura è raramente raffigurata nelle arti visive fino al XVI secolo e quasi mai nell'affresco. La parvenza di Ortensia in questo fregio, come la propaganda della Giustizia, si distingue per essere un caso unico, non ho trovato un solo altro esempio nelle opere letterarie e nelle arti visive. Questa scelta potrebbe essere stata una richiesta fatta nello specifico dal committente, invece che essere una scelta casuale dall'artista.

Venendo ricordata come una donna di eloquenza meravigliosa, Ortensia non è considerata come un modello positivo nel senso di moralità—la sua eloquenza potente non è considerata come una cosa che le donne dovrebbero perseguire e possedere. La sua disubbidienza e la resistenza contro il governo maschile, vengono considerate come dei comportamenti spericolati e ribelli. Già nel periodo romano, secondo la legge emanata da Numa, la donna non poteva parlare in pubblico ed era interdetta da tutti gli affari pubblici. Secondo il racconto di Appiano di Alessandria, i Triumviri erano furiosi per una donna che aveva osato andare contro la loro decisione.³⁰⁴ Nel racconto di Plutarco, è così insolito far discutere in pubblico una donna che si deve chiedere ad un oracolo, “Si dice che una volta una donna si difese da sé davanti al senato, nel Foro, e che per al fatto venne consultato l’oracolo, onde dicesse che cosa stava per capitare alla città.”³⁰⁵

Sebbene nel rinascimento, alle donne venisse insegnato ancora “la castità, la solitudine, il silenzio”, Juan Luis Vives ha scritto nel suo *De Institutione Feminae Christianae*:

³⁰⁴ Appiano di Alessandria, *Le Guerre Civili*, Libro IV, 34

³⁰⁵ Plutarco, *Vite parallele, Paragone di Licurgo e Numa*, 3.

Io gli suggerisco di non studiare la retorica, perché la donna non ne ha bisogno; ella ha bisogno di rettitudine e prudenza. Non è vergognoso per una donna di essere silenziosa.³⁰⁶

Ci sono anche delle voci positive riguardo il ruolo di Ortensia, sia Valerio Massimo che Boccaccio avevano elogiato l'eloquenza e la saggezza di Ortensia, mentre sottolinearono che l'eloquenza fosse un'abilità maschile.

Potremmo conoscere l'eloquenza straordinaria di Ortensia dal racconto dello storico Appiano di Alessandria, che riporta il discorso di Ortensia nelle *Guerre Civili*.

Nel suo discorso, prima di tutto, Ortensia accusò che le numerose guerre le avevano già derubate di molto: “Voi ci avete innanzi tolto padri, figli, mariti, fratelli richiamandovene con un titolo solo, che ne foste ingiuriati. Se ora ne togliete anche i beni ci ridurrete a stato indegno della stirpe, de' costumi, e del sesso.” Poi Ortensia suggerì che le donne non dovessero sostenere i costi delle guerre perché non erano loro a provarle: “Ma se noi Donne non abbiamo dichiarato voi per nemici, se non vi abbiamo distrutta la casa, non sovvertito l'esercito, non presentatovene altro in contrario, e non esclusovi dal comando, né dagli onori; com'è che ci fate partecipi delle pene, se partecipi delle ingiurie non siamo?” e “Che dobbiamo tributar noi, se non abbiamo avuto non magistrature, non onori, non capitanati, e non parte alcuna di governo fin qui con tanti mali ambito?”. In seguito, Ortensia disse che non c'era mai stato alcun caso, in precedenza, di richiesta alle donne di pagare le tasse durante il tempo di guerra. Nel caso in cui il paese fosse stato in pericolo, le donne avrebbero dovuto pensare al paese; per quanto riguarda l'eventualità di una guerra civile, le donne non avrebbero potuto trovare nessun motivo di finanziarla: “Torni la guerra de' Galli: venga quella de' Parti, né saremo da meno delle nostre madri per la salvezza comune. Ma tolga il cielo che noi avessimo mai somministrato per le guerre civili, né cooperato

³⁰⁶ Si veda Vives 2000, p. 71. Il testo in inglese: “I am not at all concerned with eloquence. A woman has no need of that; she needs rectitude and wisdom. It is not shameful for a woman to be silent.”

con voi, gli uni contro degli altri. Noi non somministravamo sotto Cesare e Pompeo. Mario non ci violentò, non Cinna, e non Silla il quale tiranneggiava la repubblica, e voi dite di ristabilirla questa repubblica.”

Il suo argomentazione è chiarissimo dal punto di vista logico, con esempi più che validi, ed è sicuramente un discorso difensivo di grande efficacia. Grazie al suo sforzo, i Triumviri, sebbene furiosi, decisero che “Nel giorno seguente proscrissero da riceverli con stima i beni di sole quattrocento in luogo di mille quattrocento.”³⁰⁷

Come è dimostrato dal suo procedere, Ortensia è considerata una oratrice per eccellenza che fu in grado di usare le argomentazioni romano sul diritto, il cui potere e cariche di magistratura non erano accessibile alle donne. Così, nel suo caso, non era dovuto che lei pagasse le tasse per il suo esercizio d’oratoria, dato che era esclusa dal potere. Inoltre, il discorso di Ortensia enfatizza anche lo sfruttamento delle donne e delle vedove da parte dei sovrani maschi, sottolineando l’ineguaglianza del loro status e del rapporto asimmetrico tra loro. Particolare attenzione è stata data agli svantaggi delle donne vedove, considerando la perdita dei loro mariti, figli e fratelli e la minaccia dei loro diritti sulla proprietà. Usando la sua eccellente eloquenza, la coraggiosa e intelligente Ortensia aveva aiutato le vedove romane a proteggere i propri diritti, dopo che tutti gli altri tentativi di mediazione erano falliti.

Nella letteratura del ’400 e del ’500 Ortensia era un personaggio citato spesso, particolarmente nella discussione sulle “donne intellettuali”. Christine de Pizan l’aveva apprezzata per la sua sapienza, nel suo libro *la Città delle Dame, Livre de la Cité des Dames*, tramite le parole di Dama Rectitude.³⁰⁸ Nel libro *Del modo di regere e regnare* di Antonio Cornazzano, Ortensia era elencata come una figura classica dalle virtù di prudenza ed erudizione³⁰⁹.

La discussione su “donna intellettuale” ha di certo una parte importante nella “querelle des femmes”, come si è già menzionato nella parte precedente. Durante il

³⁰⁷ Appiano di Alessandria, *Le Guerre Civili*, IV, 32–34.

³⁰⁸ De Pizan 1982, p. 153.

³⁰⁹ Citato da Cox 2009, p. 76.

Medioevo le attività intellettuali per le donne erano meramente quelle relative alla comunione con Dio e quindi strettamente riservate a coloro che dedicarono la propria vita al servizio del Signore, vale a dire le monache. Ma con l'umanesimo rinascimentale si tornò comunque all'idea romana, cioè pre-cristiana, di mogli e madri colte e determinate perché gli uomini erano persuasi che tali mogli e madri avrebbero costruito personaggi più virtuosi nelle donne stesse e nei loro figli.

Sia Boccaccio che Leonardo Bruni hanno sottolineato che le donne dovrebbero imparare e leggere argomenti diversi da quelli di natura puramente religiosa, perché nel corso di una gamma più ampia di apprendimento svilupperebbero meglio le loro menti, in modo da potersi cimentare con la verità e acquisire così le virtù che nobilita l'umanità.

Christine de Pizan, di cui abbiamo già parlato nella discussione di questo argomento, fu proprio una "donna intellettuale" per eccellenza. Essendo figlia di uno studioso, ricevette una buona educazione.³¹⁰ De Pizan è riconosciuta come la prima scrittrice di professione in Europa. Il suo *Livre de la Cité des Dames*, scritto tra il 1404 e il 1405, è una risposta ai libri di Giovanni Boccaccio, di Jean de Meung (*Roman de la Rose*) e di altri testi avversi alla condizione femminile. Includendo un elevato numero di sante, eroine, poetesse, scienziate, regine ecc., De Pizan affermò che le donne possono offrire un potenziale creativo, indispensabile alla società. Christine credeva che le virtù degli uomini e delle donne fossero uguali: una credenza contraria all'etica della virtù aristotelica e al suo pregiudizio sulle donne. Christine usò ripetutamente gli argomenti teologici, secondo cui uomo e donna sono creati secondo l'immagine di Dio, ed entrambi, perciò, condividono un'anima uguale, capace di percepire la bontà di Dio. Per quanto riguarda l'educazione delle donne, Christine suggerì che le donne fossero ugualmente capaci come gli uomini, ma erano soltanto bloccate dalle loro situazioni esistenziali che rendeva a loro molto più difficile ricevere un'educazione adeguata. Una

³¹⁰ Il padre di Christine era un letterato del nord Italia, essendo uno studente dell'Università di Bologna, e lavorò come medico, astrologo di corte e consigliere della Repubblica di Venezia dove nacque Christine. Poco dopo la nascita di Christine suo padre divenne medico di corte di Carlo V, dove Christine passò gran parte della sua vita.

donna che desiderava ottenere l'educazione avanzata doveva superare sia il proprio complesso di inferiorità, che l'ostilità degli uomini.

Tra gli umanisti del XVI secolo, come Erasmo da Rotterdam e Juan Luis Vives, si discuteva sull'educazione delle donne in vari trattati e colloqui. Nel *De Institutione Feminae Christianae*, Juan Luis Vives fornì un elenco di autori che le donne dovrebbero leggere, inclusi non solo autori cattolici come i santi Girolamo, Agostino, Ambrogio, Gregorio, ma anche autori pagani della classicità come Platone, Cicerone, Seneca e Boezio.

Le ragazze della classe aristocratica e della ricca classe mercantile avevano maggiori probabilità di ricevere una buona educazione. Bologna, città erudita ed aperta, ha sempre avuto più tolleranza sulle donne che si dedicano allo studio, praticano l'eloquenza e fanno discorsi in pubblico. Nel XIV secolo, un professore di giurisprudenza dell'università di Bologna, Giovanni Andrea, quando era impegnato, faceva fare lezione per i suoi studenti alla sua figlia Novella, essendo lei molto brava e provetta.³¹¹ Un altro esempio è Nicolosa Sanuti, una donna bolognese che scrisse nel 1453 un'orazione al cardinale Bessarione, contro una legge che limitava il lusso nella moda, soprattutto nei confronti delle donne.³¹² È perciò più che ragionevole credere che Elisabetta Bianchini, nata in una delle ricche famiglie senatorie bolognesi, avesse ricevuto un'educazione abbastanza buona come le altre nobildonne dell'epoca. Considerando inoltre che tutti i suoi tre figli furono tutti uomini molto eruditi, contemplare questa possibilità sembra più plausibile.

Quando osserviamo con attenzione le immagini delle figure femminili raffigurate in palazzo Vizzani, possiamo dire che chi occupa una posizione importante sono le donne con dei caratteri insoliti che, in qualche caso, trascendono i confini tradizionali prefissati per le donne. Ortensia e le donne Sabine, per esempio, a loro modo, incarnano le "virtù cardinali", che sono state definite come le qualità più preziose e importanti in

³¹¹ De Pizan 1982, p. 154.

³¹² Kovesi Killerby 1999.

quell'epoca. Questo significa che le donne condividono la nobiltà dell'anima e la virtù al pari degli uomini e l'unità di spirito e azione non è un privilegio dei maschi. Inoltre, l'esposizione del corpo femminile è raffigurata con cura e non vi è quasi alcun accenno erotico. Non è difficile notare che il corpo massiccio e forte della regina Tomiri, i suoi vestiti semplici e umili di colore scuro, che potrebbero rappresentare il suo stato di vedovanza, e i lineamenti spigolosi del viso, sono tutte caratteristiche che non hanno nulla a che fare con la tradizionale categoria di bellezza e sessualità femminile. Devo sottolineare in questo senso che l'immagine di Tomiri nel ciclo di palazzo Vizzani è evidentemente differente da quelle degli arazzi sopra menzionati. Anche se nelle scene che evidenziano le virtù tradizionalmente assegnate alle donne si mostra una certa sensualità femminile, le donne non sono dipinte come deboli e incapaci, ma piene di forza, di volontà e di voglia di esprimere. Per esempio, nella terza scena delle *Storie di Ciro* dove la moglie di Mitridate sostituisce il proprio figlio morto con Ciro, la donna inginocchiata è alta quasi quanto suo marito in piedi, le sue braccia sono abbastanza robuste come quelle di un uomo adulto; con una mano dà il bimbo morto a suo marito, con l'altra mano fa il gesto di dargli un ordine, facendoci capire immediatamente chi abbia l'ultima parola fra i due.

Per via di tutti questi caratteri insoliti, è più che legittimo, a mio avviso, considerare che la probabile committenza sia di Elisabetta Bianchini, la padrona della famiglia Vizzani in quegli anni. Dopo l'analisi nel capitolo sull'educazione delle donne nel XVI secolo e lo stato dei diritti delle vedove nelle famiglie aristocratiche sotto alcune condizioni specifiche, sono fiduciosa che ciò sia più che plausibile.

Tenendo in considerazione questi punti e rivolgendo la nostra attenzione alla sala delle "Donne Romane", possiamo concludere che questo spazio meraviglioso circondato e guidato dalle donne illustri dell'antichità, dotate di virtù e capacità, non soltanto può essere stato finanziato da Elisabetta, ma potrebbe anche essere stato la sua camera personale. Le figure e le virtù raffigurate nella sala infatti sarebbero le personalità alle quali Elisabetta si ispirava quando soggiornava in questa stanza, che, per quanto piccola, è una vera "città delle dame".

CONCLUSIONE

Lo spazio tra il concetto e l'immagine

Nei capitoli precedenti ho approfondito i temi del programma decorativo di palazzo Vizzani, da Ciro il Grande a Creso, a Polifemo e Icaro, Ortensia e Tomiri. Alcuni dei quali sono comuni nei palazzi nobiliari del XVI secolo mentre altri sono piuttosto rari, se non perfino esempi unici. A causa della presenza di motivi e soggetti poco comuni nel palazzo, mi pare che sia legittimo credere che queste scelte siano dovute al gusto e ai bisogni specifici del proprietario del palazzo, cioè i membri della famiglia Vizzani, invece di seguire la tradizione iconografica popolare. E proprio per questo motivo, è necessario esplorare il significato profondo di questi temi.

Le storie di Ciro sono un tema relativamente raro nelle arti visive del XVI secolo. Quando si sono cercati degli esempi precedenti nello stesso secolo, si è riscontrato che questo tema appariva solo in alcune serie di arazzi, commissionati, in genere, da un potente patrono, legato all'aristocrazia. Ciò è dovuto al fatto che, secondo la mia ricerca, il personaggio di Ciro il grande è associato alla tradizione letteraria dello "Specchio dei Principi". Questo legame può essere rintracciato alla *Ciropedia* dell'antica Grecia, in cui Senofonte ha descritto Ciro il grande come un monarca perfetto, una figura che è considerata un idolo da molti sovrani dell'epoca classica e persino del Rinascimento. Tuttavia, un altro scrittore greco, Erodoto, creò un Ciro completamente diverso nelle *Storie*, la principale fonte letteraria che ha ispirato il fregio pittorico di palazzo Vizzani. La figura di Ciro risulta essere più complicata e controversa—non è tanto un sovrano perfetto, ma più come un eroe tragico dell'antica Grecia. Vale la pena notare che la storia della sua vita è in linea con la tradizione del destino degli illustri condottieri nella letteratura medievale e, per questo motivo, ho proposto nella tesi che "il concetto di fortuna" è la chiave per interpretare il significato profondo di questo fregio.

La storia di Ortensia è anche un argomento molto raro. Venendo ricordata come una donna di eloquenza meravigliosa, Ortensia non è diventata un modello positivo dal punto di vista morale, la sua eloquenza è potente ma non sembra essere quella che le donne cercano di perseguire e possedere. Si può dire che, in quanto donna, Ortensia non è una figura completamente positiva, ma una figura piuttosto controversa. La sua immagine è legata alla discussione sulla “donna intellettuale”.³¹³

Nella storia dell’arte non è certo un fatto raro esprimere dei concetti filosofici attraverso i dipinti figurativi. Nel ’500 a Bologna, grazie alla presenza dello *Studium*, esisteva in città il “gusto diffuso per l’erudizione, intesa come volontà di ricostruzione documentaria, filologica, puntuale degli aspetti più significativi della cultura classica”.³¹⁴ Questo gusto si riflette anche nella decorazione del palazzo nobile, usando i temi classici, gli emblemi e le imprese con riferimento al pensiero neo-platonico e ai concetti filosofici astratti e velati, è visibile, ad esempio, nel di poco precedente palazzo Bocchi. Anche gli affreschi di palazzo Vizzani si configurano, in questo senso, come dei buoni esempi di questo gusto.

Nei capitoli precedenti, ci si è riferiti ripetutamente ai concetti filosofici e letterari astratti su “l’argomento della Fortuna, “*Otium e Negotium*”, “le virtù”, “querelle des femmes”, “via in mezzo”; tutti questi concetti e temi nelle pitture decorative nel palazzo Vizzani sono strettamente correlati. Nel palazzo il significato iconografico di ogni opera pittorica decorativa è diverso ma sono tutti ben collegati fra loro, in modo da costituire un sistema completo. Il fregio con *Le Storie di Alessandro Magno* è fra le prime opere realizzate nel palazzo, attraverso la figura e le azioni di Alessandro Magno,

³¹³ Tuttavia, in questo ciclo di Vizzani, le sue azioni sono state rappresentate come un esempio delle quattro Virtù Cardinali, e sono diventate un modello positivo delle donne: questa espressione è senza dubbio insolita.

³¹⁴ Cavicchioli 2005, p.101.

si rappresenta un principe ideale che è ambizioso e prudente.³¹⁵ Nel presentare un altro monarca, Ciro, nell'arco narrativo si allude al concetto che la "Fortuna è volubile" ed esprime una massima morale: chi perde la prudenza, perderà la preferenza della Fortuna. L'affresco raffigurante *Polifemo accecato da Ulisse*, originariamente sopra il camino nella stessa sala di Ciro, simboleggia "la vittoria della Prudenza". Nel fregio delle *Donne Romane* si evidenziano e si lodano le virtù delle donne, attraverso la narrazione delle gesta delle donne eccezionali del periodo antico. Affermando il valore della pace, le *Donne Romane* offrono una risposta coerente alle storie di Ciro, la cui storia implicitamente critica le tendenze bellicose e violente dei monarchi. Anche la *Caduta di Icaro* fu un soggetto popolare in quel periodo, perché racchiude in sé un monito a non perseguire la gloria degli dei a tutti i costi con un corpo mortale e non essere estremo. L'episodio che rappresenta Manio Curio Dentato, che rifiuta di ricevere i doni dei sanniti, è anche un esempio positivo dell'umiltà e della prudenza.

Si può vedere, in queste opere, l'intenzione di volersi riferire ai temi filosofici classici, ai concetti teologici cristiani e agli ideali umanistici. Nello stesso tempo, si può anche vedere che i contenuti e i significati delle opere sono messe in relazione con la storia, le esperienze personali e i progetti di vita dei membri della famiglia Vizzani.

Da un lato, ci sono le caratteristiche delle arti decorative di Bologna durante quel periodo, da un altro, si dimostra come fosse attiva la partecipazione dei committenti al progetto decorativo. I possibili interventi, in particolare, si trovano nelle scene del fregio con le Storie di Ciro, i cui soggetti o gli episodi rappresentati non furono molto popolari né comuni, ma il risultato dimostra di essere efficace e ben riuscito, perché si presta grande attenzione ai dettagli delle fonti letterarie. Si tratta, inoltre, di una sfida insolita per un pittore, da cui si può anche assumere che ci sia stata qualche mente geniale dietro la scelta dei soggetti, nonché sull'iconografia o sulla tecnica narrativa usata per raffigurare le scene. Credo proprio che i committenti svolsero un ruolo molto

³¹⁵ Come Ciro, Alessandro Magno è anche un personaggio che appare spesso nel "Specchio dei Principi". Per l'analisi iconografica di questo lavoro, si veda Marongiu 2004. Sulla figura di Alessandro Magno nell'arte visive si veda Hadjinicolaou 1997.

importante nel progetto decorativo, contribuendo con le loro argute opinioni sul tema, che rende la decorazione interna di palazzo Vizzani di un fascino unico.

Un palazzo tra “Otium” e “Negotium”

I palazzi nobiliari a Bologna nel '500 servirono per le vite “doppie” dei nobili: vita pubblica e vita privata. Non solo offrivano ai membri della famiglia uno spazio per le attività di vita quotidiana, di spazi per coltivare i propri interessi culturali e di piacere, implicando perciò degli aspetti privati, ma mettevano a disposizione anche luoghi con la funzione di ospitare vari eventi pubblici. Per esempio, spazi che dovevano ospitare le persone più prestigiose del tempo, diventare sede di varie accademie, organizzare banchetti, ricevimenti e balli ecc., e tutti i possibili generi di eventi pubblici. Tutti questi eventi sono estremamente importanti per evidenziare e stabilire lo stato sociale di una famiglia in città. Pertanto, un buon palazzo deve tenere conto delle suddette “vite doppie” e la decorazione interna dell’edificio deve naturalmente occuparsi di questi due aspetti.

Ciò che deve essere sottolineato è che la “duplicità” suddetta non è soltanto un’interpretazione speculativa: il termine “Otium” e “Negotium” è già stato un argomento popolare fin dal periodo classico, in alcuni casi equivalente al concetto della “vita contemplativa e vita attiva”, il quale senza dubbio interessava ai fratelli Vizzani.³¹⁶ La creazione dell’Accademia degli Oziosi rappresenta proprio “il lato pubblico” del palazzo. Nell’accademia veniva organizzato un incontro per scambiare e condividere le proprie idee accademiche ogni settimana; i temi includono filosofia, teologia e scienza naturale.

³¹⁶ I fratelli Vizzani fondarono l’Accademia degli Oziosi nel 1563, e la sede delle attività si trovò proprio nel palazzo. “Oziosi” deriva dalla parola latina “Otium”; nel 1567, l’accademia pubblicò un volume sulle dispute letterarie trattate nell’accademia, intitolato *Theoremata universalis de ordine, et divisione scientiae contemplativae et activae*.

Durante il XVI secolo, proprio in Bologna furono fondate molte accademie famose, e spesso situate nei palazzi nobili, per esempio, palazzo Bocchi, palazzo Leoni, ecc., tutti sono ben decorati con affreschi affascinanti: ovviamente, un palazzo comodo, riccamente ornato di una decorazione dal preciso significato simbolico sarebbe stato un sito più che ideale per gli gruppi accademici. Per i giovani fratelli Vizzani, questa non fu soltanto una buona idea di scambiare le conoscenze e le idee accademiche, ma anche un'eccellente opportunità sociale per incontrare giovani talenti del mondo culturale del tempo, come Zaccaria Andriani e, probabilmente, Scipione Gonzaga. È possibile che i fratelli Vizzani avessero già qualche idea di fondare un'accademia organizzata nella loro nuova dimora cittadina. Secondo la ricerca di Simone Testa, i giovani aristocratici, alcuni dei quali avevano solo 18 o 19 anni, erano stati i partecipanti più attivi nel “Movimento accademico italiano” del XVI secolo. Questo gruppo accademico, che all'epoca era molto popolare, offrì a questi giovani l'opportunità di creare una rete di conoscenze condivise e di scambio culturale.³¹⁷

Pompeo Vizzani aveva anche menzionato “l'uso pubblico” del palazzo nel suo manoscritto, che era stato costruito per “accarezzare gli amici come era il nostro desiderio”. Ciò a cui si riferiva potrebbe non essere solo il concetto di “amicizia”, ma anche “avere conversazioni di persone di grande affare” e stabilire la propria rete di contatti interpersonali per aprire la strada alla propria carriera, o “vita d'azione”.

I tre fratelli Vizzani—Giasone, Pompeo e Camillo—tutti furono tra i giovani più attivi della famiglia.³¹⁸ Giasone, secondo Amadi fu “homo per le sue bone qualità conosciutissimo, et amato, non esclusivamente da tutto il popolo di Bologna, ma anche da molti principi e signori, e da persone (...) quasi da ogni altra parte del mondo.” Fu

³¹⁷ Si veda Testa 2015, pp. 18–20.

³¹⁸ I tre fratelli Vizzani ebbero la fortuna di godere di alcune congiunture storiche favorevoli: 1) Bologna era uno dei centri culturali e accademici europei; 2) dopo la caduta della famiglia Bentivoglio nel 1506, il nuovo sistema di potere era ancora in corso di riassetto, fornendo grandi opportunità di sviluppo per la media e piccola nobiltà; e 3) con il completo supporto della loro madre, Elisabetta, tutti e tre ricevettero un'educazione, per il tempo, di prima categoria.

principalmente Giasone il responsabile degli affari di famiglia che, sotto la sua direzione, migliorarono lo status sociale, economico e culturale del casato. Pompeo ebbe una vasta gamma di interessi e fu competente nel parlare diverse lingue straniere, già all'età di soltanto 17 anni fu un personaggio notevole nella vita pubblica di Bologna. Anche Camillo, che fu il più giovane dei tre, amato profondamente da tutta la famiglia, divenne noto quand'era ancora giovane. Fu al seguito del cardinale Ugo Boncompagni, che in seguito divenne papa Gregorio XIII. Se non fosse morto giovane, avrebbe potuto farsi una reputazione.

Quando il palazzo iniziò a essere costruito, i tre fratelli erano appena maggiorenni o stavano per diventare adulti. Avevano ricevuto un'ottima istruzione ed erano molto dotati e per loro sembrava che si prospettasse un buon futuro. Il palazzo Vizzani esprimeva il prestigio di famiglia e il luogo in cui i tre fratelli potevano ospitare amici e i parenti; la decorazione interna, che poteva essere apprezzata e commentata dagli ospiti importanti durante gli eventi pubblici, dimostrava con certezza la loro profonda cultura, il gusto unico e le aspirazioni dei fratelli. Questo può spiegare alcuni aspetti degli affreschi sopra menzionati in questa tesi, come l'unicità del tema, il sapiente uso delle fonti, la profondità e l'attenzione meticolosa della narrazione e le complesse questioni filosofiche dal ricco significato.

D'altro lato, in termini di vita privata, il palazzo è un luogo dove vivono i membri della famiglia, un porto riparato, un posto dove ci si riposa e si rilassa. È un ambiente chiuso nel quale, i membri della famiglia possono vivere senza riguardo ai pericoli del mondo esterno ed avere degli scambi sinceri, tra madre e figli, fra marito e moglie, ed anche tra fratelli. Si può dire che il palazzo assiste ai momenti più intimi e segreti dei suoi residenti, alle ascese e alla caduta della propria famiglia.

È la mia speranza che la mia ricerca possa offrire una comprensione più approfondita di alcuni dettagli riguardo agli aspetti privati della famiglia, come le sfumature di significato, il sentimento intimo, lo stato d'animo, le cose difficili da trasmettere a parole. A causa della mancanza di precisi documenti d'archivio, alcuni degli argomenti rimangono ad un livello di speculazione, ma ritengo che, sotto le

condizioni attuali, anche la speculazione possa fornire ipotesi, soluzioni e chiavi di lettura utili alla comprensione delle pitture di palazzo Vizzani. Provando a legare i complessi temi della decorazione con le esperienze e le attività dei membri della famiglia, si formuleranno alcune ipotesi, che saranno ulteriormente da esplorare, espandere e perfezionare in futuro. Con questa ricerca sull'iconografia di alcune delle opere d'arte decorative interne e sui loro mecenati, cioè i membri dei Vizzani, spero di aver dato un utile contributo per comprenderne meglio il significato e di averne una conoscenza più concreta. La mia ricerca ha anche l'obiettivo di dimostrare come questo palazzo nobile di Bologna si diventa un "campo di forza" che racchiude in sé la forte tensione tra la vita "pubblica" e quella "privata", memore di un ricordo che documenti in modo chiaro la lotta e l'ambizione, la perdita e la realizzazione di una famiglia.

IMMAGINI



fig. 1 La facciata del palazzo, Via santo Stefano 43, Bologna.



fig. 2 La particolare del portico di palazzo Vizzani, Via santo Stefano 43, Bologna.

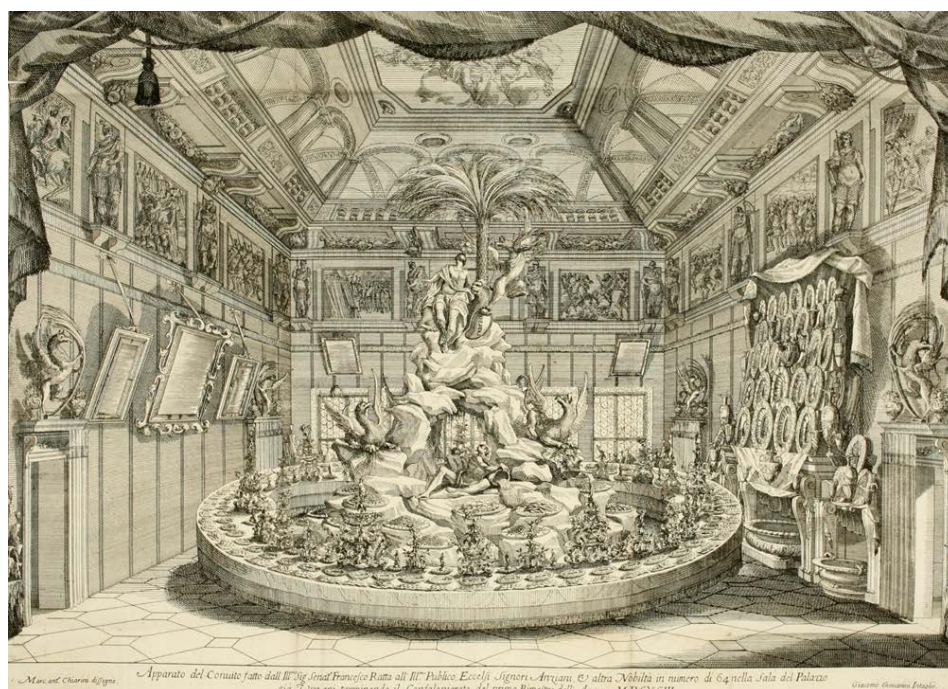


fig. 3 Il banchetto del Gonfaloniere Francesco Ratta, Giacomo Maria Giovannini su disegno di Marco Antonio Chiarini, 1693, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio.



fig. 4 *Il re Astiage ordina ad Arpago di uccidere Ciro*, Lorenzo Sabatini,
Sala di Ciro, Palazzo Vizzani, Bologna.



fig. 5 *Scena di battaglia*, Lorenzo Sabatini, Sala di Ciro, Palazzo Vizzani, Bologna.



fig. 6 *Mitridate sostituisce il proprio figlio morto con Ciro*, Lorenzo Sabatini,
Sala di Ciro, Palazzo Vizzani, Bologna.



fig. 7 *Astiage riconosce Ciro*, Lorenzo Sabatini, Sala di Ciro, Palazzo Vizzani, Bologna.



fig. 8 *Astiage fa servire ad Arpago il capo e le membra del suo figlio*, Lorenzo Sabatini,
Sala di Ciro, Palazzo Vizzani, Bologna.



fig. 9 *Un cacciatore consegna a Ciro un messaggio di Arpago*, Lorenzo Sabatini,
Sala di Ciro, Palazzo Vizzani, Bologna.



fig. 10 *Ciro fa dissodare ai persiani un terreno incolto*,
Sala di Ciro, Palazzo Vizzani, Bologna.



fig. 11 *Ciro offre un banchetto ai persiani*, Lorenzo Sabatini,
Sala di Ciro, Palazzo Vizzani, Bologna.



fig. 12 *Arpago si rivolge allo sconfitto Astiage*, Lorenzo Sabatini,
Sala di Ciro, Palazzo Vizzani, Bologna.



fig. 13 *I Persiani attraverso il fiume Alis*, Lorenzo Sabatini,
Sala di Ciro, Palazzo Vizzani, Bologna.



fig. 14 *La battaglia di Thymbra*, Lorenzo Sabatini,
Sala di Ciro, Palazzo Vizzani, Bologna.



fig. 15 *L'Esecuzione di Creso*, Lorenzo Sabatini,
Sala di Ciro, Palazzo Vizzani, Bologna.



fig. 16 *I soldati di Ciro uccidono quelli ubriachi di Tomiri*, Lorenzo Sabatini,
Sala di Ciro, Palazzo Vizzani, Bologna.



fig. 17 *Tomiri fa immergere la testa di Ciro in un otre di sangue*, Lorenzo Sabatini,
Sala di Ciro, Palazzo Vizzani, Bologna.



fig. 18 *Le donne sabine interrompono il combattimento tra Romani e Sabini*,
Sala delle donne Romane, Palazzo Vizzani, Bologna.



fig. 19 *Fuga di Clelia dal campo di Porsenna e il paesaggio*,
Sala delle donne Romane, Palazzo Vizzani, Bologna.



fig. 20 *Ortensia davanti ai Triumviri*, Sala delle donne Romane, Palazzo Vizzani, Bologna.



fig. 21 *La Caduta dell'Icaro*, Orazio Samacchini, Sala del Icaro, Palazzo Vizzani, Bologna.



fig. 22 *Polifemo accecato da Ulisse*, Lorenzo Sabatini, Galleria del piano nobile, Palazzo Vizzani, Bologna.



fig. 23 *Manio Curio Dentato respinge gli ambasciatori dei sanniti*, Orazio Samacchini,
Sala del Icaro, Palazzo Vizzani, Bologna.

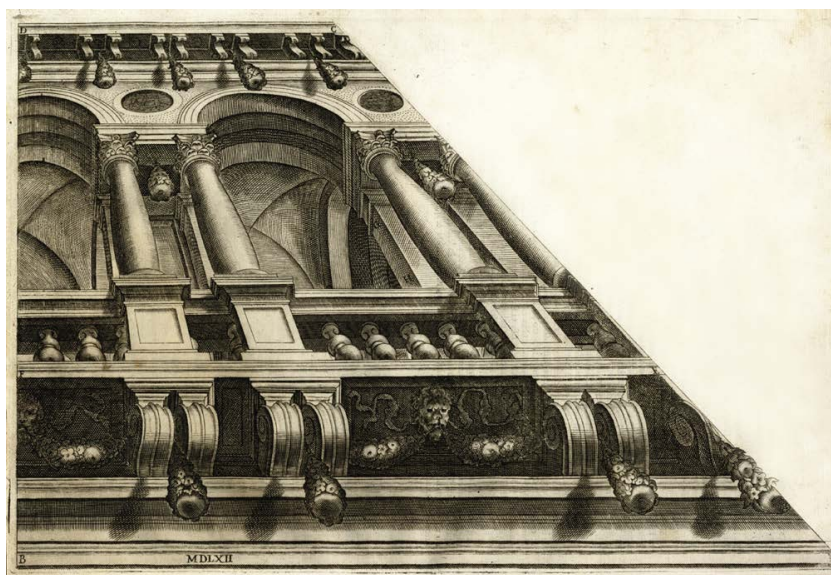


fig. 24 Prospettiva dipinta da Tommaso Laureti nel soffitto della sala di Alessandro di palazzo Vizzani.



fig. 25 I fratelli Giasone, Pompeo e Camillo Vizzani, in Vizzani 1585.



fig. 26 *Ritratto di Elisabetta Bianchini*
Lazzaro Casario, 1589,
Metropolitan Museum, New York



fig. 27 *Ritratto di Pompeo Vizzani*
Lazzaro Casario, 1593,
Museo Civico Medievale, Bologna



fig. 28 *Ercole sul rogo*

Pellegrino Tibaldi,

Cabinet des Dessins, Louvre, inv. 9049.

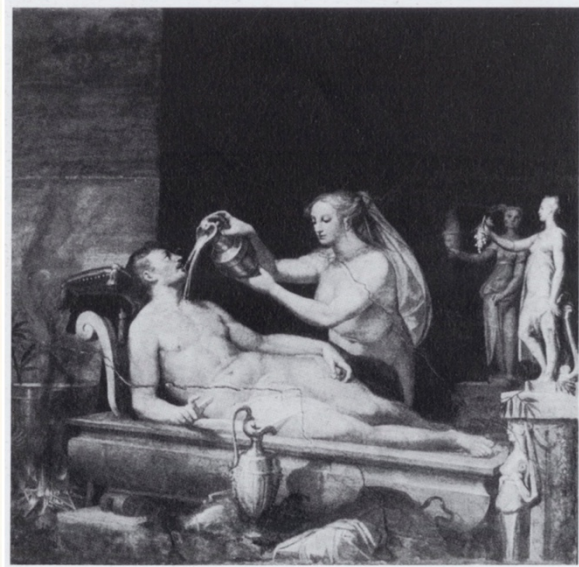


fig. 29 *Medea e Giasone*

Lorenzo Sbatini,

Palazzo Marescalchi Orlandini Dall'Armi, Bologna



fig. 30 *Decollazione del Battista*, Pellegrino Tibaldi,

1556 ca., Pinacoteca di Brera, inv.1215.



fig. 31 Symb. CXVIII, in *Symbolicarum quaestionum*, 1574,
Giulio Buonasona da disegno di Prospero Fontan.



fig. 32 *Un cacciatore davanti a Ciro*
Lorenzo Sbatini, Cabinet des Dessins
Louvre, inv 8799, Recto



fig. 33 *Sacra Famiglia con santi*
Lorenzo Sbatini, copiato da Prospero Fontana
Hessisches Landesmuseum, Danrmastadt, inv. AE 1727



fig. 34 *Artemisia*, Lorenzo Sabatini, Palazzo Poggi, Bologna



fig. 35 *La decapitazione di San Pietro e San Paolo*,
Antonio da Trento, 1527 ca., Xilografia a tre legni, da disegno di Parmigianino



fig. 36 *Quattro Dottori*, Lorenzo Sabatini
Cappella Malvasia, San Giacomo Maggiore, Bologna



fig. 37 *Il re Astiages ordina ad Arpago di portare via Cyrus bambino ed ucciderlo*,
1535–1550, Gardner Museum, Boston, inv. T19w2



fig. 38 *Un messaggero di Arpago porta una lettera nascosta in un coniglio a Ciro,*
1535–1550, Gardner Museum, Boston, inv. T19e4.



fig. 39 *Il re Astiage incarica Arpago di guidare l'armata,*
1535–1550, Gardner Museum, Boston, inv. T19w18



fig. 40 *La regina Tomiri riceve la proposta di matrimonio offerta da Ciro*,
1535–1550, Gardner Museum, Boston, inv. T19e57.



fig. 41 *La regina Tomiri riceve le notizie della cattura di suo figlio*,
1535–1550, Gardner Museum, Boston, inv. T19e36.



fig. 42 *Mitridate sostituisce Ciro con il proprio figlio*, su disegno di Michiel Coxie
1560 ca., La collezione del patrimonio nazionale di Spagna, no. 39.

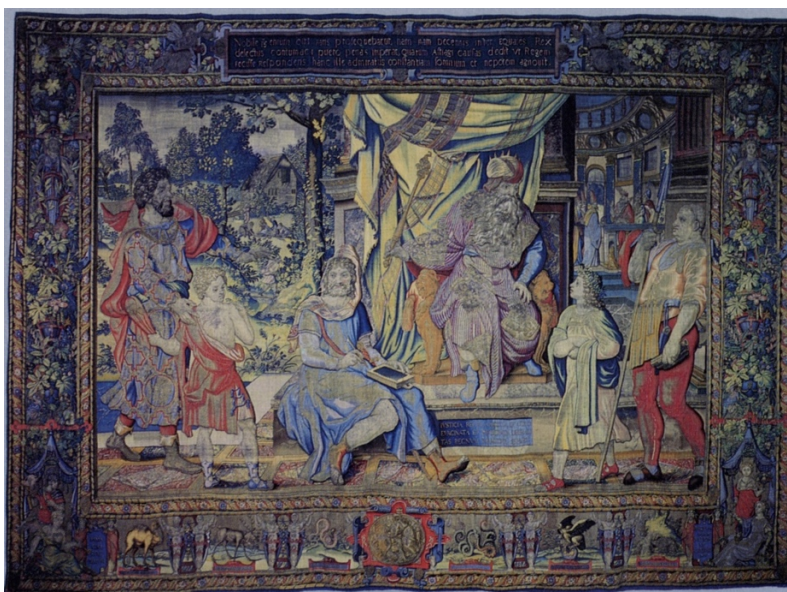


fig. 43 *Ciro viene riconosciuto da Astiag*, su disegno di Michiel Coxie
1560 ca., La collezione del patrimonio nazionale di Spagna, no. 39.



fig. 44 *Ciro cattura Astiage*, su disegno di Michiel Coxie
1560 ca., La collezione del patrimonio nazionale di Spagna, no. 39.



fig. 45 *La battaglia di Thymbra*, su disegno di Michiel Coxie
1560 ca., La collezione del patrimonio nazionale di Spagna, no. 39.



fig. 46 *Ciro salva Creso dal rogo*, su disegno di Michiel Coxie
1560 ca., La collezione del patrimonio nazionale di Spagna, no. 39.



fig. 47 *Ciro proibisce l'uso delle armi ai Lidi*, su disegno di Michiel Coxie
1560 ca., La collezione del patrimonio nazionale di Spagna, no. 39.

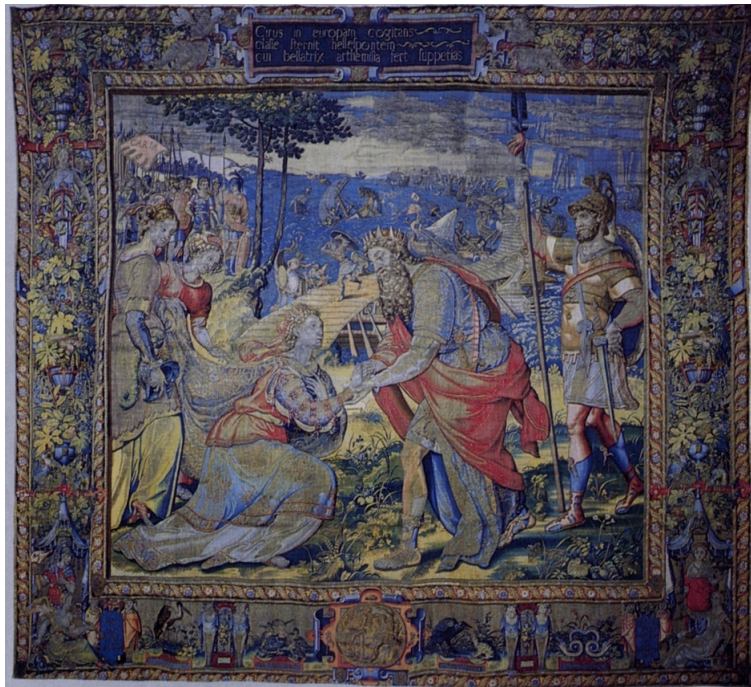


fig. 48 *Ciro incontra Artemisa*, su disegno di Michiel Coxie
1560 ca., La collezione del patrimonio nazionale di Spagna, no. 39.



fig. 49 *Ciro libera gli ebrei*, su disegno di Michiel Coxie
1560 ca., La collezione del patrimonio nazionale di Spagna, no. 39.



fig. 50 *La regina Tomiri riceve il messaggio della proposta di matrimonio offerta da Ciro*, su disegno di Michiel Coxie, 1560 ca., La collezione del patrimonio nazionale di Spagna, no. 39.

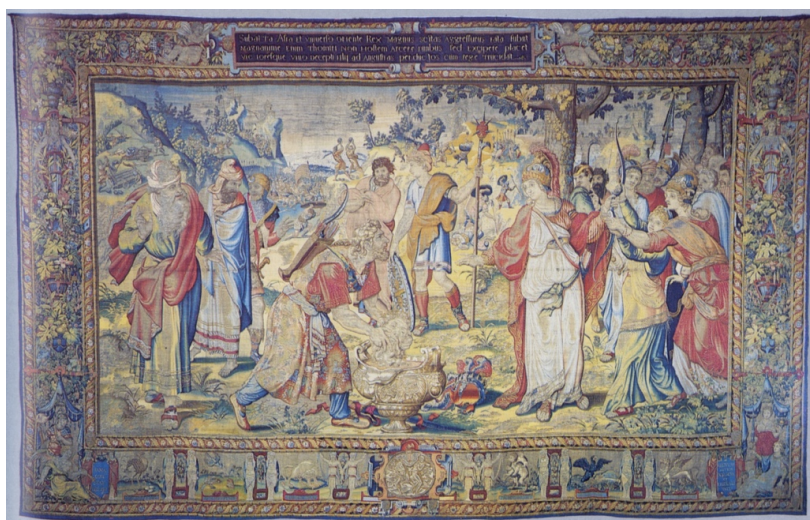


fig. 51 *Tomiri ordina di immergere la testa di Ciro nel sangue*, su disegno di Michiel Coxie 1560 ca., La collezione del patrimonio nazionale di Spagna, no. 39.



fig. 52 *Trionfo della Fama*, Lorenzo Costa, 1490 ca.,
Cappella Bentivoglio, San Giacomo Maggiore, Bologna.



fig. 53 Ceramica attica greca raffigura *Creso sul rogo*, V secolo a.C.,
Louvre, Collection Durand, 1836. G 197.



fig. 54 *Creso viene catturato e portato di fronte a Ciro*, 1165,
in Clm13002, fol.3v, Bayerische Staatsbibliothek.



fig. 55 *Creso sul rogo*, disegno copiato da Holbein il Giovane, 1550 ca.,
Öffentliche Kunstsammlung, Basel, inv. Z.340.



fig. 56 *L'umiliazione di Valeriano*, Holbein il Giovane, 1521 ca.,
Öffentliche Kunstsammlung, Basel, inv.1662.175.

TENERE MEDIUM SEMPER EST PRUDENTIA.

Symb. LVII.

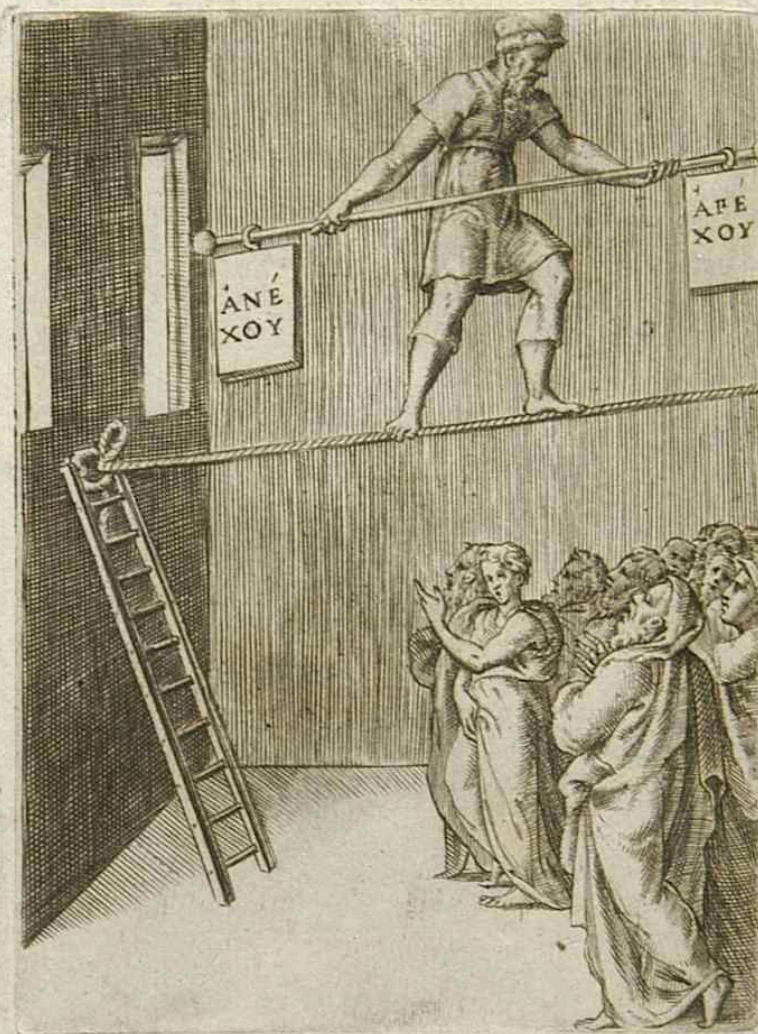


fig. 57 Symb. LVII, in *Symbolicarum quaestionum*, 1574,
Giulio Buonasona da disegno di Prospero Fontan.

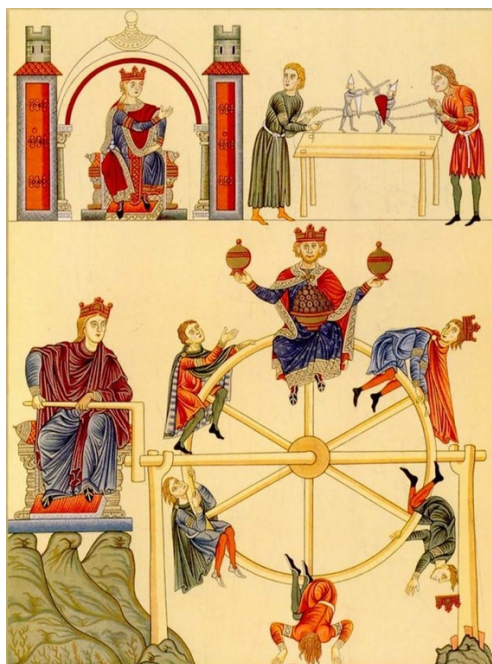


fig. 58 Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet Estampes, Fonds Bastard, A d 144 a,
Hortus deliciarum, XII secolo, f. 215r.

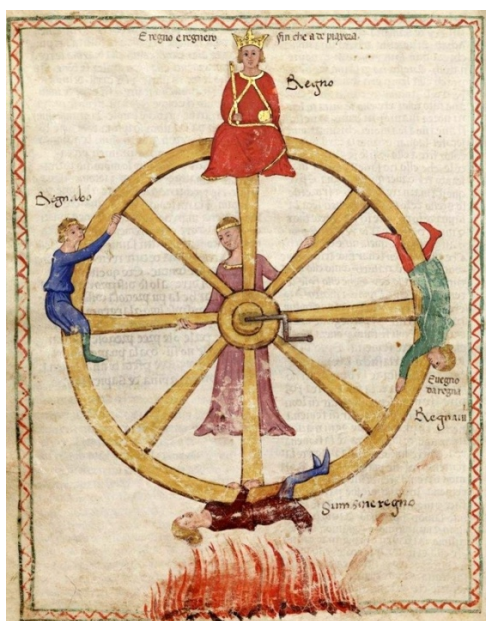


fig. 59 Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Omelie latine, XV secolo, fol. 54v.



fig. 60 London, British Library, *La Mort le Roi Artus*, 1316 ca., MS Add. 10294, fol.89



fig. 61 Parigi, Bibliothèque Nationale de France, *Les Histoires Roger*, 1201–1300,
BnF MS Français 20125, f.233v

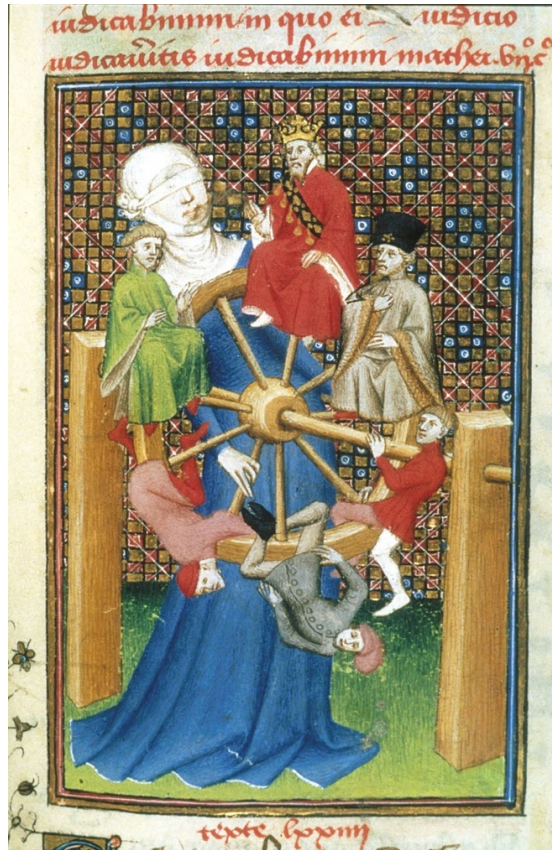


fig. 62 London, British Library, *L'Épître Othéa*, 1410–1414, Harley MS 4431, f. 129r



fig. 63 Paris, Bibliothèque Nationale de France,
Le Livre des Cas des nobles hommes, 1400–1500, Français 130, f. 1r



fig. 64 *Libro e specchio*, Sala delle donne Romane, Palazzo Vizzani, Bologna.



fig. 65 *Bilancia e fascio littorio*,
Sala delle donne Romane,
Palazzo Vizzani, Bologna.



fig. 66 *Una figura di leone*,
Sala delle donne Romane,
Palazzo Vizzani, Bologna.



fig. 67 *Clelia fugge con le compagne dall'accampamento di Porsenna*, Giullio Bonasone, 1540.



fig. 68 *Ortensia parla davanti ai Triumviri*,
in *De Mulieribus Claris*, Ulm 1473, p.86v.



fig. 69 *Paesaggio*, Sala delle donne Romane, Palazzo Vizzani, Bologna.



fig. 70 *Paesaggio*, Sala delle donne Romane, Palazzo Vizzani, Bologna.

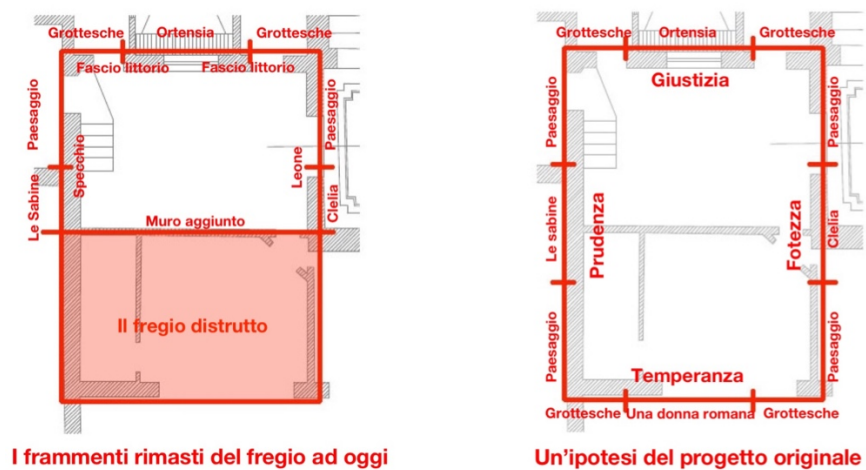


fig. 71 Un'ipotesi del progetto originale



fig. 72 *Fortezza e Temperanza sopra sei eroi antichi*, Perugino, 1496-1500,
Sala delle Udienze, Nobile Collegio del Cambio, Perugia



fig. 73 *Prudenza e Giustizia sopra sei savi antichi*, Perugino, 1496-1500,
Sala delle Udienze, Nobile Collegio del Cambio, Perugia



fig. 74 *La storia di Penelope*,
Sala di donne Penelope,
Palazzo Vecchio, Firenze.



fig. 75 *La storia delle donne Sabine*,
Sala delle donne Sabine,
Palazzo Vecchio, Firenze.



fig. 76 *La storia di Ester*,
Sala di Ester,
Palazzo Vecchio, Firenze.

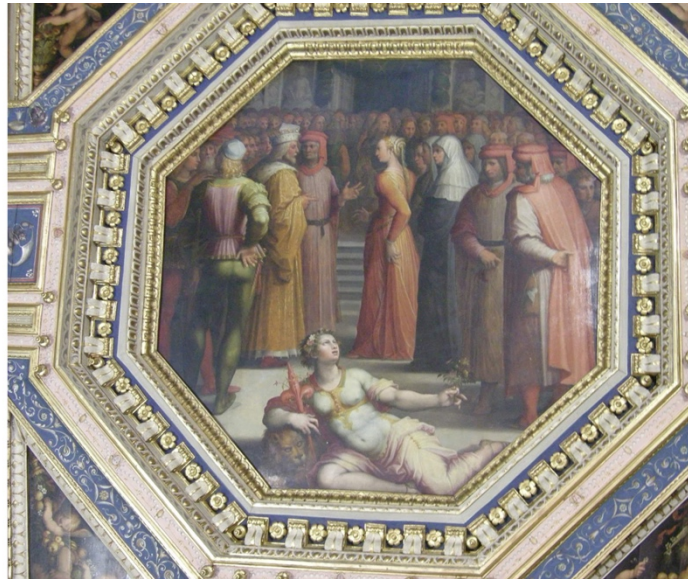


fig. 77 *La storia di Gualdrada*,
Sala di Gualdrada,
Palazzo Vecchio, Firenze.



fig. 78 *Portia e Bruto*

Ercole de' Roberti, 1486–93,
Kimbell Art Museum, Fort Worth, inv. AP 1986.05.



fig. 79 *Lucrezia con Collatino e Bruto*

Giovan Francesco Mainieri e Ercole de' Roberti,
1486–93, Galleria Estense, Modena, inv. 50.



fig. 80 *Testa di Ciro portata alla regina Tomiri*, Rubens, 1622–1623

Museum of Fine Arts, Boston, inv. 41.40



fig. 81 *Tomiri immerse la testa di Ciro sangue*, XV secolo,
copiato da Maestro di Flémalle, Gemäldegalerie, Berlin



fig. 82 *Tomiri immerse la testa di Ciro sangue*,
Roma, Biblioteca Corsiniana,
MS. 55.K.2, fol. 40r.



fig. 83 *La regina Tomiri*,
Andrea del Castagno, 1448-1451,
Galleria degli Uffizi, Firenze.



fig. 84 *Tomiri*,
Georg Pencz, 1539,
British Museum, London, inv. E,4.259



fig. 85 *Medea*,
Georg Pencz, 1539,
British Museum, London, inv. E,4.268



fig. 86 *Procri*,
Georg Pencz, 1539,
British Museum, London, inv. Procri E,4.263.



fig. 87 *Enone*,
Georg Pencz, 1539,
Detroit Institute of Arts, inv.09.1S860

BIBLIOGRAFIA

Manoscritti

Marescalchi 1562

Giovan Battista Marescalchi, *Cronaca di Bologna dal 1561 al 1573*, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B. 11118.

Vizzani 1585

Pompeo Vizzani, *Vita, gesti e costumi di Pompeo Vizani scritti da lui medesimo*, in P. Vizzani, *Opere*, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B. 164, fascicolo 8.

Vizzani 1597

Pompeo Vizzani, *Della Impotenza di Fortuna. Ragionamento di Pompeo Vizzani*, in P. Vizzani, *Opere*, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B. 164, fascicolo 20.

Amadi 1585c.

Agostino Amadi, *Discorso intorno alla famiglia di Vizani*, in Pompeo Vizzani, *Opere*, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B. 164, fascicolo 7.

Oretti s.d.

Marcello Oretti, *Le pitture che si ammirano nelli Palaggi e Case de' Nobili della Città di Bologna e di altri Edifici in detta Città*, 2 voll., Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B. 104.

Galeati 1771

D M Galeati, *Palazzi e case nobili della Città di Bologna, da chi possedute anticamente ed in oggi per quanto si è potuto sapere e ricavare da Instrumenti, da Istorie e da altre Notizie e dello stato presente della Città. Sino all'anno MDCCLXXI*, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B. 93, 1771.

Testi a stampa

Danti 1583

Egnazio Danti, *Le due regole della prospettiva pratica di Iacomo Barozzi da Vignola*, Roma, Stamperia della reueren, 1583.

Ghirardacci 1657

Cherubino Ghirardacci, *Della Historia di Bologna*, II, Bologna, Giovanni Rossi, 1657.

Dolfi 1670

Pompeo Sipione Dolfi, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna, con le loro insegne, e nel fine i cimieri: centuria prima, con vn breue discorso della medesima città*, Bologna, Ferroni, 1670.

Appiano 1826

Appiano, *Le guerre civili de' romani di Appiano Alessandrino*, tradotte dal greco dall'ab. Marco Mastrofini, Roma, Vincenzo Poggioli, 1826.

https://archive.org/details/bub_gb_2knStRXc8RwC/page/n7

Volta 1831

Leopoldo Cammillo Volta, *Compendio cronologico-critico della storia di Mantova dalla sua fondazione sino a nostri tempi: Tomo terzo*, Mantova, Agazzi, 1831.

Cicerone 1837

Marco Tullio Cicerone, *De officiis libri tres*, a cura di Johann Michael Heusinger e Karl Gottlob Zumpt, Brunsvigae, Apud Fr. Vieweg, 1837.

Machiavelli 1852

Niccolò Machiavelli, *Il Principe e Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio di Nicolo' Machiavelli*, preceduti da un discorso del prof. P.S. Mancini sulla dottrina politica del Machiavelli e dalle considerazioni del prof. Andrea Zambelli sul libro del Principe, Torino, Tipografia economica, 1852.

Medici 1852

Michele Medici, *Memorie istoriche intorno le Accademie scientifiche e letterarie della città di Bologna*, Bologna, Tipografia Sassi, 1852.

Guidicini 1868–73

Giuseppe Guidicini, *Cose notabili della città di Bologna ossia storia cronologica de'suoi stabili sacri, pubblici e privati*, 5 voll., Bologna, Tipografia Militare, 1868–73.

Chaucer 1872

Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales and Faerie Queene*, edited by David Laing Purves, London, William P Nimmo, 1872.

Boccaccio 1881

Giovanni Boccaccio, *Delle donne famose*, a cura di Giacomo Manzoni, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1881.

Sabadino degli Arienti 1888

Giovanni Sabadino degli Arienti, *Gynevera de le clare donne*, a cura di Alberto Bacchi della Lega e Corrado Ricci, Bologna, Romagnoli, 1888.

Malaguzzi Valeri 1899

Francesco Malaguzzi Valeri, *L'architettura a Bologna nel Rinascimento*, Rocca S. Casciano, Licinio Cappelli Editore, 1899.

Longhi 1902

A. Longhi, *Il palazzo Vizani (ora Sanguinetti) e le famiglie illustri che lo possederono. cenni di storia bolognese*, Bologna, Zamorani e Albertazzi, 1902.

Sobotka 1907

George Sobotka, *The Revenge of Tomyris (A Composition after the Master of Flémalle)*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", Vol. 11, no. 54, Sep., 1907, pp. 388–390.

Patch 1914

Howard Rollin Patch, *The Goddess Fortuna in the Divine Comedy*, in “Annual Reports of the Dante Society”, n. 33, 1914, pp. 13–28.

Canter 1922

Howard Vernon Canter, “*Fortuna*” in *Latin Poetry*, in “Studies in Philology”, n. 19, 1922, pp. 64–82.

Ricci-Zucchini 1930

Corrado Ricci, Guido Zucchini, *Guida di Bologna*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1930.

Siple 1930

Ella Siple, *Some Recently Identified Tapestries in the Gardner Museum in Boston*, in “The Burlington Magazine for Connoisseurs”, n. 57, 1930, pp. 236–242.

Venturi 1933

Adolfo Venturi, *Storia dell’arte italiana*, XI/6, Milano, Hoepli, 1933.

Bodmer 1934

H. Bodmer, L’attività artistica di Niccolò dell’Abate a Bologna, I–II, in “Il comune di Bologna”, 1934, IX, pp. 37–54, XII, pp. 31–49.

Bodmer 1937

Heinrich Bodmer, *Nuove attribuzioni a Pellegrino Tibaldi*, Firenze, Olschki, 1937.

Gilbert 1938

Allan Gilbert, *Machiavelli’s Prince and Its Forerunners*, Durham, Duke University Press, 1938.

Cioffari 1940

Vincenzo Cioffari, *The Conception of Fortune in the Decameron*, in “Italica”, n. 17, 1940, pp. 129–137.

Woodward 1943

A. M. Woodward, *Greek History at the Renaissance*, in “The Journal of Hellenic Studies”, n. 63, 1943, pp. 1–14.

Briganti 1945

Giuliano Briganti, *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma, Cosmopolita, 1945.

Cioffari 1947

Vincenzo Cioffari, *The Function of Fortune in Dante, Boccaccio and Machiavelli*, in “Italica”, n. 24, 1947, pp. 1–13.

Law 1948

Helen Law, *Croesus: From Herodotus to Boccaccio* in “The Classical Journal”, 43, no. 8, 1948, pp. 456–462.

Chapman 1950

Raymond Chapman, *The Wheel of Fortune in Shakespeare's Historical Plays*, in “The Review of English Studies”, n. 1, 1950, pp. 1–7.

Hadas 1950

Moses Hadas, *A history of Greek literature*, New York, Columbia University Press, 1950.

Myres 1953

John Linton Myres, *Herodotus, father of history*, Oxford, Clarendon Press, 1953.

Arcangeli 1956

Francesco Arcangeli, *Sugli inizi dei Carracci*, in “Paragone”, VII, 79, 1956, pp. 17–48.

Zucchini 1957

Guido Zucchini, *Il Palazzo Bentivoglio in via Belle Arti*, in “La Mercanzia”, 1957, maggio, pp. 444–446.

Prodi 1959

Paolo Prodi, *Il cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1959.

Wardman 1960

Wardman, A. E. *Myth in Greek Historiography*, in “*Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*”, n. 9, 1960, pp. 403–413.

Appiano 1961

Appiano, *Roman History*, IV, with an English translation by Horace White, 4 vol., London, William Heinemann LTD, 1961.

Bellettini 1961

Athos Bellettini, *La Popolazione di Bologna dal Secolo XV all' unificazione Italiana*, Bologna, Zanichelli, 1961.

Machiavelli 1961

Niccolò Machiavelli, *Lettere*, a cura di Franco Gaeta, Feltrinelli, Milano, 1961.

Prodi 1962

Paolo Prodi, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, in “*Archivio Italiano per la Storia della Pietà*”, IV, 1962, pp. 123-212.

Fantuzzi 1965

Giovanni Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, edizione anastatica dell'ed. di Bologna, 178–1794, 4 voll., Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1965.

Immerwahr 1966

Henry Immerwahr, *Form and Thought in Herodotus*, Cleveland, Press of Western Reserve University, 1966.

Vasari 1966–87

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze, 1568, ed. a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, 6 voll. di testo, 2 di commento, Firenze, S.P.E.S., 1966–87.

Malvasia 1967

Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, con aggiunte, correzioni e note inedite dell'autore, di Giampietro Zanotti e di altri scrittori, 1841, ristampa fotomeccanica, 2 voll., Bologna, Forni Editore, 1967.

Patch 1967

Howard Patch, *The goddess fortuna in mediaeval literature*, London, Cass, 1967.

Prodi 1967

Paolo Prodi, *Il Cardinale Gabriele Paleotti*, II, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1967.

Santoro 1967

Mario Santoro, *Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1967.

Evans 1968

J. A. S. Evans, *Father of History or Father of Lies; The Reputation of Herodotus*, in "The Classical Journal", n. 64, 1968, pp. 11–17.

Castellaneta 1969

Carlo Castellaneta (Presentazione di), *L'opera completa del Perugino*, apparati critici e filologici di Ettore Camesasca, Milano, Rizzoli Editore, 1969.

Coogan 1969

Robert Coogan, *Petrarch and More's Concept of Fortune*, in "Italica", n. 46, 1969, pp. 167–175.

Malvasia 1969

Carlo Cesare Malvasia, *Le pitture di Bologna*, 1686, ristampa anastatica con indici di ricerca a cura di Andrea Emiliani, Bologna, Edizioni Alfa, 1969.

Puliatti 1969

Pietro Puliatti, *Il "De Sphaera" Estense*, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1969.

Doyle 1970

Richard Doyle, *Olbos, Koros, Hybris and Ate from Hesiod to Aeschylus*, in "Traditio", vol. 26, 1970, pp. 293–303.

Forster 1971

Kurt Walter Forster, *Metaphors of Rule. Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 15(1), 1971, pp.65–104.

Tamassia 1971

Nino Tamassia, *La vedova*, in *La famiglia Italiana nei secoli Decimoquinto e Decimosesto*, Roma, Multigrafica Editrice, 1971, pp. 325–350.

Avery 1972

H. C. Avery, *Herodotus' Picture of Cyrus*, in "The American Journal of Philology", n. 93, 1972, pp. 529–546.

Johnston 1973

Catherine Johnston, *Mostra di disegni bolognesi dal 16° al 18° Secolo*, Firenze, L. S. Olschki, 1973.

Cuppini 1974

Giampiero Cuppini, *I palazzi senatorii a Bologna: architettura come immagine del potere*, Bologna, Zanichelli, 1974.

Lotz 1975

Wolfgang Lotz, Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento, atti del convegno internazionale di studi Genova (16-20 aprile 1974), Genova, Sagep, 1975.

Metropolitan Museum of Art 1975

Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.), *The Metropolitan Museum of Art: Notable Acquisitions: 1965-1975*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1975.

Smith 1975

Graham Smith, *A Drawing by Orazio Samacchini for his "Presentation in the Temple" in San Giacomo Maggiore*, in "Master Drawings", n. 13, 1975, pp. 370–425.

Bell 1976

Susan Groag Bell, *Christine de Pizan (1364-1430): Humanism and the Problem of a Studious Woman*, in "Feminist Studies", n. 3, 1976, pp. 173–184.

Smith 1976

Graham Smith, *A drawing for the Sala Regia*, in "The Burlington magazine", n. 118, 1976, pp. 102–106.

Adorni 1977

Bruno Adorni, *L'architettura dal primo Cinquecento*, in *Storia dell'Emilia Romagna*, a cura di A. Berselli, vol. 2, Bologna, University press, 1977, pp.701–729.

Kiefer 1977

Friederick Kiefer, *Fortune and Providence in the Mirror for Magistrates*, in "Studies in Philology", n. 74, 1977, pp. 146–164.

Pillsbury 1977

Edmund Pillsbury, *Lorenzo Sabatini and the Sala Regia*, in "Bulletin of Allen Memorial Art Museum", n. 34, 1977, pp. 39–45.

Price 1977

Russell Price, *The Theme of Gloria in Machiavelli*, in "Renaissance Quarterly", n. 30, 1977, pp. 588–631.

Fanti 1978

Mario Fanti, *Bologna nell'età moderna, 1506–1786*, in *Storia di Bologna*, a cura di Antonio Ferri e Giancarlo Roversi, Bologna, Alfa, 1978. pp. 199–282.

Ferri-Roversi 1978

Antonio Ferri, Giancarlo Roversi (a cura di), *Storia di Bologna*, Bologna, Alfa Edizioni, 1978.

Landau 1978

David Landau, *Catalogo completo dell'opera grafica di Georg Pencz*, Milano, Salamon e Agustoni, 1978.

Berger 1979

Robert Berger, *Rubens's Queen Tomiri with the Head of Ciro*, in "Museum of Fine Arts Bulletin", n.77, 1979, pp. 4–27.

Cicerone 1979

Cicerone, *Tutte le opere di Cicerone: Lettere a Marco Bruto*, a cura di Antonietta Bufano, *Epistole al fratello Quinto, Frammenti delle epistole*, a cura di Leopoldo Agnès, *Epistola ad Ottaviano*, a cura di Rosa Lamacchia, Milano Mondadori, 1979.

Winkelmann 1979

Jurgen Winkelmann, *Un frammento d'affresco di Lorenzo Sabatini e la decorazione del coro di San Clemente a Bologna*, Bologna, Real Colegio de España, 1979.

Adelson 1980

Candance Adelson, *Il banchetto di Ciro*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del Cinquecento. Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei*, Paola Barocchi (Introduzione), Milano, Electa Editrice, 1980, pp. 75–76.

Allegri-Cecchi 1980

Ettore Allegri, Alessandro Cecchi, *Palazzo vecchio e i Medici*, Firenze, S.P.E.S., 1980.

Gundersheimer 1980

Werner Gundersheimer, *Bartolommeo Goggio: A Feminist in Renaissance Ferrara*, in “Renaissance Quarterly”, n. 33, 1980, pp. 175–200.

Wells 1980

Maria Xenia Zevelechi Wells, *The Ranuzzi manuscripts*, Humanities Research Center, University of Texas, 1980.

Hope 1981

Charles Hope, *Artists, patrons, and advisers in the Italian Renaissance*, in *Patronage in the Renaissance*, a cura di Guy Fitch Lytle, Stephen Orgel, Princeton, Princeton University Press, 1981, pp. 293–343.

Perini 1981

Giovanna Perini, *La storiografia artistica a Bologna e il collezionismo privato*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia”, n. 11, 1981, pp. 181–243.

Boschloo 1982

Anton Willem Adriaan Boschloo, *Il fregio dipinto fino ai Carracci*, in *Le Arti a Bologna e in Emilia dal 16° al 17° secolo*, a cura di Andrea Emiliani, Bologna, CLUEB, 1982, pp. 113–127.

Cirillo-Godi 1982

Giuseppe Cirillo, Giovanni Godi, *Di Orazio Samacchini e altri bolognesi a Parma*, in "Parma nell'arte", n. 14, 1982, pp.7-46.

De Pizan 1982

Christine de Pizan, *The Book of the City of Ladies*, translated by Earl Jeffrey Richards, Foreword by Mariana Warner, New York, Persea Books, 1982.

Fortunati Pietrantonio 1982

Vera Fortunati Pietrantonio, *L'immaginario degli artisti bolognesi tra maniera e controriforma: Prospero Fontana (1512-1597)*, in *Le Arti a Bologna e in Emilia dal 16° al 17° secolo*, a cura di Andrea Emiliani, Bologna, CLUEB, 1982, pp. 97-111.

Lugli 1982

Adalgisa Lugli, *Le "Symbolicae Quaestiones" di Achille Bocchi e la cultura dell'emblema in Emilia*, in *Le Arti a Bologna e in Emilia dal 16° al 17° secolo*, a cura di Andrea Emiliani, Bologna, CLUEB, 1982, pp. 87-96.

Smith 1982

Graham Smith, *Cosimo I and the Joseph Tapestries for the Palazzo Vecchio*, in "Renaissance and Reformation", 6(3), 1982, pp.183-196.

Adelson 1983

Candance Adelson, *Cosimo I de' Medici and the foundation of Tapestry production in Florence*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento* (atti del convegno, Firenze 1980), vol. 3, Firenze, Olschki, 1983, pp. 899-924.

Newell 1983

Waller Newell, *Tyranny and the Science of Ruling in Xenophon's "Education of Cyrus"*, in "The Journal of Politics", n. 45, 1983, pp. 889-906.

Boschloo 1984

Anton Willem Adriaan Boschloo, *Il fregio dipinto a Bologna da Niccolò dell'Abate ai Carracci (1550-1580)*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1984.

De Grazia 1984

Diane De Grazia, *Correggio and his legacy, Sixteenth-century Emilian drawings*, exhibition catalogue, Washington, National Gallery of Art, 1984.

Emiliani 1984

A. Emiliani (a cura di), *Bologna 1584: gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava, saggio introduttivo di Andrea Emiliani*, Bologna, Nuova Alfa editoriale, 1984.

Di Giampaolo 1985 a

Mario Di Giampaolo, *Disegni di Orazio Samacchini per il transetto nord del duomo di Parma*, in "Antichità viva", n. 24, 1985, pp. 50–52.

Di Giampaolo 1985 b

Mario Di Giampaolo, *Un'aggiunta a Orazio Samacchini disegnatore*, in "Bollettino d'arte", n. 27, 1985, pp. 117–118.

Klapisch-Zuber 1985

Christiane Klapisch-Zuber, *The "Cruel Mother": Maternity, Widowhood and Dowry in Fourteenth and Fifteenth Centuries*, in *Women, family and ritual in Renaissance Italy*, Chicago, University of Chicago Press, 1985, pp.117–131.

Benati 1986

Daniele Benati, *Le decorazioni*, in *Palazzi e case nobili del '500 a Bologna. La storia, le famiglie, le opere d'arte*, a cura di Giancarlo Roversi, Casalecchio di Reno (Bologna), Grafis, 1986, p. 212.

Fortunati Pietrantonio 1986 a

Vera Fortunati Pietrantonio, *La via emiliana al Cinquecento tra grazia e grottesco*, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci*, Bologna, Nuova Alfa, 1986, pp. 31–209.

Fortunati Pietrantonio 1986 b

Vera Fortunati Pietrantonio, *Prospero Fontana*, in *Pittura bolognese del '500*, I, a cura di Vera Fortunati Pietrantonio, Casalecchio di Reno (Bologna), Grafis, 1986, pp. 339–414.

Roversi 1986

Giancarlo Roversi, *Palazzi e case nobili del '500 a Bologna, la storia, le famiglie, le opere d'arte*, Bologna, Grafis, 1986.

Winkelman 1986 a

Jurgen Winkelman, *Lorenzo Sabattini*, in *Pittura bolognese del '500*, II, a cura di Vera Fortunati Pietrantonio, Casalecchio di Reno (Bologna), Grafis, 1986, pp. 595–630.

Winkelman 1986 b

Jurgen Winkelman, *Orazio Samacchini*, in *Pittura bolognese del '500*, II, a cura di Vera Fortunati Pietrantonio, Casalecchio di Reno (Bologna), Grafis, 1986, pp. 631–647.

Zapperi 1986

Roberto Zapperi, *The Summons of the Carracci to Rome: Some New Documentary in The Burlington Magazine*, Vol. 128, No. 996, 1986, pp. 203–205.

Facos 1987

Michelle Facos, *Rubens's The Head of Cyrus Brought to Queen Tomyris: An Alternative Interpretation*, in *Rutgers Art Review: Published Annually by the Students of the Graduate Program in Art History at Rutgers University*, a cura di P.A. Schwarz, 1987, VIII, pp. 39–54.

Mancini 1987

Francesco Federico Mancini (a cura di), *La pinacoteca di città di castello. I. Dipinti*, Perugia, Electa, Editori Umbri Associati, 1987.

Plutarco 1987

Plutarco, *Vite parallele. Alessandro*, traduzione e note di Domenico Magnino, Milano, BUR, 1987.

Bazzotti 1988

Ugo Bazzotti, *Laureti e Samacchini, due tele nel Palazzo Ducale di Mantova*, in “Paragone. Arte”, n. 39, 1988, pp. 75–80.

Briganti 1988

Giuliano Briganti, “*I buoni del Sole: Ritornando sulle Storie di Ulisse di Pellegrino Tibaldi*”, in *Palazzo Poggi: da dimora aristocratica a sede dell’Università di Bologna*, a cura di Anna Ottani Cavina, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 25–33.

Cavina 1988

Anna Ottani Cavina (a cura di), *Palazzo Poggi: da dimora aristocratica a sede dell’Università di Bologna*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988.

Frankes 1988

Jerold Frankes, *The Fate of Fortune in the Early Middle Ages: The Boethian Tradition*, Leiden, Brill, 1988.

Machiavelli 1988

Niccolò Machiavelli, *The Prince*, edited by Quentin Skinner, Russell Prince, Cambridge, University Press, 1988.

Valerio Massimo 1988

Valerio Massimo, *Detti e fatti memorabili*, a cura di Rino Faranda, Milano, TEA, 1988.

Czére 1989

Andrea Czére, *Disegni di artisti bolognesi nel Museo delle belle arti di Budapest*, catalogo della mostra a cura di Andrea Czére, Bologna, Nuova Alfa, 1989.

Due 1989

Bodil Due, *The Cyropaedia: Xenophon's Aims and Methods*, Aarhus, Aarhus University Press, 1989.

Tatum 1989

James Tatum, *Xenophon's Imperial Fiction. On the Education of Cyrus*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

Poni 1990

Carlo Poni, *Per la storia del distretto industriale serico di Bologna (secoli XVI–XIX)*, in “Quaderni Storici”, 72, April, 1990, pp.93–167.

Sancisi-Weerdenburg 1990

Heleen Sancisi-Weerdenburg, *Cyrus in Italy. From Dante to Machiavelli. Some Explorations of the Reception of Xenophon's Cyropaedia*, in *Achaemenid History V. The Roots of the European Tradition*, Leiden, 1990, pp. 31–52.

Giordano 1991

Francisco Giordano, Palazzo Torfanini: decorazioni pittoriche e vicende costruttive, in “Il carrobbio: rivista di studi bolognesi”, 17 (1991), pp. 183–192.

Marr 1991

Thorsten Marr, *Die Erlösungsallegorie von Lorenzo Costa in S. Giacomo Maggiore in Bologna*, in “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, no. 54, 1991, pp. 520-540.

Müller 1991

Christian Müller, *New Evidence for Hans Holbein the Younger's Wall Paintings in Basel Town Hall*, in “The Burlington Magazine”, vol. 133, no. 1054, 1991, pp. 21-26.

Stadter 1991

Philipp A. Stadter, *Fictional Narrative in the Cyropaideia*, in “The American Journal of Philology”, n. 112, 1991, pp. 461–491.

Tittoni 1991

Maria Elisa Tittoni, *Gli affreschi del periodo sistino in Campidoglio: Tommaso Laureti nella Sala dei Capitani*, in *Il Campidoglio e Sisto V*, a cura di Luigi Spezzaferro, catalogo della mostra (Roma, 1991), Roma, Carte Segrete, 1991, pp. 137–140.

Calvi 1992

Giulia Calvi, *Maddalena Nerli and Cosimo Tornabuoni: A Couple's Narrative of Family History in Early Modern Florence*, in “Renaissance Quarterly”, Vol. 45, No. 2 (Summer, 1992), pp. 312–339.

Czére, 1992

Andrea Czére, *Tesori nascosti del manierismo bolognese a Budapest*, in *Dal disegno all'opera compiuta, atti del convegno internazionale* (Torgiano, 1987), a cura di Mario Di Giampaolo, Perugia, Volumnia, 1992, pp. 79–84.

Gera 1993

Deborah Levine Gera, *Xenophon's Cyropaedia: Style, Genre, and Literary Technique*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

Miller 1993

Debra Miller, *Cyrus and Astyages: An Ancient Prototype for 'Dei Gratia' Rule*, in “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, n. 56, 1993 pp. 545–553.

Ugolini 1993

Andrea Ugolini, *Altre pitture del Cinquecento rimosse da Bologna*, in “Arte a Bologna”, n. 3, 1993, pp. 165–169.

Della Mirandola 1994

Giovanni Pico della Mirandola, *Oratio de hominis dignitate*, a cura di Eugenio Garin, Pordenone, Studio Tesi, 1994.

Perini 1994

Giovanna Perini, *Arte e società. Il ruolo dell'artista a Bologna e in Emilia tra Corporazione ed Accademia*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento: un'avventura artistica tra natura e idea*, a cura di Vera Fortunati, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1994, pp. 280–313.

Winkelmann 1994

Jurgen Winkelmann, *Nicolò dell'Abate in palazzo Torfanini: la storia "pinta sul camino"*, in "Atti e memorie", 33–34, 1994, p. 25–29.

Basteri 1995

Maria Cristina Basteri, *La Rocca dei Rossi a San Secondo, un cantiere della grande decorazione bolognese del Cinquecento*, Parma, PPS Editrice, 1995.

Brown 1995

Robert Brown, *Livy's Sabine Women and the Ideal of Concordia*, in "Transactions of the American Philological Association", n. 125, 1995, pp. 291–319.

Chambers-Quiviger 1995

Italian Academies of the sixteenth century, edited by D. S. Chambers and F. Quiviger, London, The Warburg institute, University of London, 1995.

Dunn 1995

Josephine Dunn, *Andrea del Castagno's Famous Women: One Sibyl and Two Queens*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 58. Bd., H. 3, 1995, pp. 359–380.

Erodoto 1996

Erodoto, *Le storie*, 2 voll., introduzione, nota biografica, nota bibliografica, nota critica e testo greco a cura di Aristide Colonna, traduzione e commento a cura di Fiorenza Bevilacqua, Torino, UTET, 1996.

Lamo 1996

Pietro Lamo, *Graticola di Bologna*, 1560, a cura di Marinella Pigozzi, Bologna, CLUEB, 1996.

Lorandi 1996

Marco Lorandi, *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del cinquecento italiano*, Milano, Edizioni Jaca Book, 1996.

Matheson 1996

Peter Matheson, *Breaking the Silence: Women, Censorship, and the Reformation*, in "The Sixteenth Century Journal", n. 27, 1996, pp. 97–109.

Nadon 1996

Christopher Nadon, *From Republic to Empire: Political Revolution and the Common Good in Xenophon's Education of Cyrus*, in "The American Political Science Review", n. 90, 1996, pp. 361–374.

Shapiro 1996

Susan Shapiro, *Herodotus and Solon*, in "Classical Antiquity", 15, no. 2, 1996, pp. 348–64.

Zlatohlavek 1996

Martin Zlatohlavek (a cura di), *Italian Renaissance Art from Czech Collections. Drawings and Prints*, catalogo della mostra, Prague, National Gallery, 1996.

Ekserdjian 1997

David Eksedjian, *The Sala Paolina*, in *Alexander The Great In European Art*, catalogo della mostra, a cura di Nicos Hadjinicolaou, Atene, Pergamos, 1997, pp. 34-36.

Hadjinicolaou 1997

Nicos Hadjinicolaou, *The disputes about Alexander and his Glorification in the Visual Arts*, in *Alexander the Great in european art*, catalogo della mostra, a cura di N. Hadjinicolaou, Atene, Pergamos, 1997, pp. 15–24.

Muccini 1997

Ugo Muccini, *Pittura, scultura e architettura nel Palazzo Vecchio di Firenze*, Firenze, Le Lettere, 1997.

Vannucci 1997

Alessandra Baroni Vannucci (a cura di), *Jan Van Der Straet detto Giovanni Stradano*, Milano-Roma, Jandi Sapi Editori, 1997.

Welch 1997

Evelyn Welch, *Art and Society in Italy 1350-1500*, Oxford, Oxford University press, 1997.

Acidini Luchinat 1998

Cristina Acidini Luchinat, *Taddeo e Fedrico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*, 2 voll., Milano-Roma, Jandi Sapi Editori, 1998.

Baldassare Castiglione 1998

Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, Torino, Einaudi, 1998.

Benati 1999

Daniele Benati, *Lorenzo Sabbatini: quadri “con donne nude”*, in *Scritti di storia dell’arte in onore di Jürgen Winkelmann*, a cura di Sylvie Beguin, Mario Di Giampaolo, Piero Narcisi, Napoli, Paparo, 1999, pp. 51–63.

Di Giampaolo 1999

Maria Di Giampaolo, *Ancora sull'attività pittorica (e grafica) di Orazio Samacchini*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Jürgen Winkelman*, a cura di Sylvie Beguin, Mario Di Giampaolo, Piero Narcisi, Napoli, Paparo, 1999, pp. 115–125.

Marinig 1999

Lucia Marinig, *Due disegni di Lorenzo Sabatini per gli affreschi della sala Bologna in Vaticano*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Jürgen Winkelman*, a cura di Sylvie Beguin, Mario Di Giampaolo, Piero Narcisi, Napoli, Paparo, 1999, pp. 185–195.

Murphy 1999

Caroline Murphy, *In praise of the ladies of Bologna: the image and identity of the sixteenth-century Bolognese female patriciate*, in “Renaissance Studies”, n. 13, 1999, pp. 440–454.

Sassu 1999 a

Giovanni Sassu, *Note sull'attività di Lorenzo Sabatini per i gesuiti bolognesi*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Jürgen Winkelman*, a cura di Sylvie Beguin, Mario Di Giampaolo, Piero Narcisi, Napoli, Paparo, 1999, pp. 309–319.

Sassu 1999 b

Giovanni Sassu, *Un'Annunciazione (quasi) inedita in Santa Cristina a Bologna*, in “Il carrobbio”, n. 25, 1999, pp. 65–74.

Curzio Rufo 1998–2000

Curzio Rufo, *Storie di Alessandro Magno*, a cura di John Atkinson, traduzione di Virginio Antelami (vol. I) e di Tristano Gargiulo (vol. II), Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1998-2000.

Plutarco 1998

Plutarco, *La fortuna o la virtù di Alessandro Magno*, 2 voll., Prima Orazione a cura di Annamaria D'Angelo, Seconda Orazione a cura di Maria Rubina Cammarota, Napoli, D'Auria, 1998.

Cavazzoni 1999

Francesco Cavazzoni, *Pittura et sculture et altre cose notabili che sono in Bologna e dove si trovano*, intitolato *Scritti d'arte*, a cure di Marinella Pigozzi, Bologna, CLUEB, 1999.

Benati 1999

Daniele Benati, *Lorenzo Sabbatini: quadri con donne nude*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Jürgen Winkelmann*, a cura di S. Beguin, M. Di Giampaolo, P. Narcisi, Napoli, Paparo, 1999, pp. 115–121.

Kovesi Killerby 1999

Catherine Kovesi Killerby, *'Heralds of a Well-Instructed Mind': Nicolosa Sanuti's Defence of Women and Their Clothes*, in "Renaissance Studies", 13, no. 3, 1999, pp. 255–282.

Parma 1999

Elena Parma, *Villa di Tobia Pallavicino "delle Peschiere"*, in *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, a cura di Elena Parma, Genova, Banca Carige, Edizioni Microart's, 1999, pp. 312–321.

Bergamini 2000

W Bergamini, *Il mito di Ulisse in palazzo Poggi*, in *L'immaginario di un ecclesiastico*, a cura di Vera Fortunati e Vincenzo Musumeci, Bologna, Editrice Compositori, 2000, pp. 113–125.

Brandt 2000

Aurelia Brandt, *Storia di un errore: un inedito "Amore e Psiche" di Sabatini fu copiato dal sodale Calvaert, nel 1568: una testimonianza a lungo fraintesa del passaggio dal manierismo al barocco in Emilia*, in "Quadri & sculture", n. 8, 2000, pp. 36–39.

Cirillo 2000

Giuseppe Cirillo, *Dipinti e disegni inediti del Cinquecento parmense a proposito del nuovo catalogo della Galleria Nazionale*, in "Parma per l'arte", n. 5/6, 1999/2000 (2000), pp. 7–42.

Fortunati-Musemeci 2000

Vero Fortunati e Vincenzo Musemeci (a cura di), *L'immaginario di un ecclesiastico. I dipinti murali di palazzo Poggi*, Bologna, Editrice Compositori, 2000.

Matteucci Armandi-Righini 2000

Anna Maria Matteucci Armandi e Davide Righini, *La villa del cardinale Filippo Guastavillani*, Bologna, Editrice Compositori, 2000

Murphy 2000

Caroline Murphy, *Il teatro della vedovanza. Le vedove e il patronage pubblico delle arti visive a Bologna nel XVI secolo*, in "Quaderni Storici", XXXV, no. 104, 2000, pp. 393–422.

Juan Luis Vives 2000

Juan Luis Vives, *The Education of a Christian Woman. A sixteenth-century Manual*, edited and translated by Charles Fantuzzi, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2000.

Shapiro 2000

Susan Shapiro, *Proverbial Wisdom in Herodotus*, in "Transactions of the American Philological Association", n. 130, 2000, pp. 89–118.

Vitali 2000

Samuel Vitali, *Sul rapporto tra testo e immagini nel fregio Magnani*, in *Gli affreschi dei Carracci: studi e disegni preparatori: Bologna, Palazzo Magnani, 24 maggio–2 luglio 2000*, a cura di Catherine Loisel, Bologna, Rolo banca 1473, 2000.

Balot 2001

Ryan Balot, *Greed and Injustice in Classical Athens*, Princeton, Princeton University Press, 2001.

Bertini 2001

Giuseppe Bertini, *Ottavio Farnese ed i pittori Lorenzo Sabatini, Giovanni Antonio ed Eugenio Bianchi*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, Napoli, Paparo, 2001, pp. 303–310.

Bònoli-Piliarvu 2001

Fabrizio Bònoli, Daniela Pilarvu, *I lettori di Astronomia presso lo Studio di Bologna dal XII al XX secolo*, Bologna, CLUEB, 2001.

De Castris 2001

Pier Luigi De Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli, Electa, 2001.

Mc Iver 2001

Katherine Mc Iver, *Matrons as Patrons: Power and Influence in the Courts of Northern Italy in the Renaissance*, in “*Artibus et Historiae*”, n. 22, 2001, pp. 75–89.

Nadon 2001

Christopher Nadon, *Xenophon's Prince: Republic and Empire in the Cyropaedia*, Berkeley, UC Press, 2001

Bal 2002

M. Bal, *Women as a topic*, In *Women who ruled. Queens, goddesses, amazons in Renaissance and Baroque art*, a cura di A. Dixon, catalogo della mostra, London, Merrell, 2002, pp. 61–96

Boethius 2002

Boethius, *The Consolation of Philosophy*. Translated, with Introduction and Notes by Richard H. Green, New York, DOVER PUBLICATIONS, 2002.

Chines 2002

L. Chines, *Guicciardini, Bocchi e l'umanesimo bolognese*, in E. Pasquini, P. Prodi (a cura di), *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, Bologna, Il Mulino, 2002.

Cicerone 2002

Marco Tullio Cicerone, *Epistole al fratello Quinto e altri epistolari minori*, a cura di C. Di Spigno, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 2002.

Cirillo 2002

Giuseppe Cirillo, *Fra Cremona e Bologna, aspetti della pittura parmense nel Cinquecento*, in "Parma per l'arte", n. 8, 2002, pp. 67–146.

Cordellier 2002

Dominique Cordellier, *Lorenzo Sabatini, detto Lorenzino da Bologna*, in *Il cinquecento a Bologna: disegni dal Louvre e dipinti a confronto*, a cura di Marzia Faietti, con la collaborazione di Dominique Cordellier, catalogo della mostra tenuta a Bologna nel 2002, Milano, Electa, 2002, pp. 314-316.

Dixon 2002

A. Dixon, *Women who ruled: Queens, goddesses, amazons 1500–1650*, In *Women who ruled. Queens, goddesses, amazons in Renaissance and Baroque art*, a cura di A. Dixon, catalogo della mostra, London, Merrell, 2002, pp. 119–180.

Faietti 2002

Marzia Faietti (a cura di), *Il cinquecento a Bologna. Disegni del Louvre e dipinti a confronto*, con la collaborazione di Dominique Cordellier, catalogo della mostra, Milano, Electa, 2002.

Paleotti 2002

Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, 1582, ristampa anastatica a cura di Stefano Della Torre, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2002.

Pasquini-Prodi 2002

Emilio Pasquini, Paolo Prodi (a cura di), *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, Bologna, il Mulino, 2002.

Wiesner-Hanks 2002

M. Wiesner-Hanks, *Women's authority in the state and household in early modern Europe*, In *Women who ruled. Queens, goddesses, amazons in Renaissance and Baroque art*, a cura di A. Dixon, catalogo della mostra, London, Merrell, 2002, pp. 27–60.

Angelini 2003

Annarita Angelini, *Simboli e questioni, l'eterodossia culturale di Achille Bocchi e dell'Hermathena*, Bologna, Pendagrone, 2003.

Boccaccio 2003

Giovanni Boccaccio, *Famous Women*, Translated by Virginia Brown, Cambridge, Harvard University Press, 2003.

Campbell 2003

Thomas Campbell, *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, with contributions by Maryan W. Ainsworth, photography by Bruce White, catalogo della mostra (New York, 2002), New York Metropolitan Museum, Yale University Press, 2003.

Cieri Via-Mandarano 2003

Claudia Cieri Via, Nicolette Mandarano, *L'arte delle Metamorfosi: decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma, Lithos, 2003.

Cirillo 2003

Giuseppe Cirillo, *Ancora per la pittura parmense del Cinquecento*, in "Parma per l'arte", n. 9, 2003, pp. 7–57.

Corrain 2003

Lucia Corrain, *Mimesi e realtà nell'Ultima Cena di Lorenzo Sabattini*, in "Notizie da Palazzo Albani", n. 30/31, 2001/02(2003), pp. 139–147.

Kolsky 2003

Stephen Kolsky, *The Genealogy of Women: Studies in Boccaccio's De mulieribus claris*, New York, Peter Lang, 2003.

Cavicchioli 2004

Sonia Cavicchioli, *L'odissea di Enea. I fregi virgiliani dei Carracci e degli allievi in palazzo Fava a Bologna*, in *Ritratto e biografia. Arte e cultura dal Rinascimento al Barocco (atti di convegno)*, a cura di Guerrini Roberto, Maddalena Sanfilippo, Paolo Torriti, Sarzana, Agorà Edizioni. 2004, pp. 43–73.

Marongiu 2004

Marcella Marongiu, *Le storie di Alessandro Magno in palazzo Vizzani a Bologna*, in "Fontes", VII, 2004–2005, pp. 29–51.

See Watson 2004

Elizabeth See Watson, *Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Trevisani 2004

Filippo Trevisani (a cura di), *Il Palazzo di Sassuolo: delizia dei Duchi d'Este*, Parma, Grafiche Step, 2004.

Cavicchioli 2005

Sonia Cavicchioli, *La "visibile poesia" di Nicolò. Fonti letterarie e iconografia dei fregi dipinti a Bologna*, in *Nicolò dell'Abate: storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, a cura di Francesca Piccinini, Roma, Edimar, 2005, pp. 101–112.

Chiusa, 2005

Maria Cristina Chiusa, *Orazio Samacchini e il transetto nord*, in *Basilica cattedrale di Parma*, vol. 2, a cura di Marco Pellegrini, Parma, Cariparma & Piacenza, 2005, pp. 131–135.

Cuoghi 2005

Diego Cuoghi, *“Ut pictura poesis”. Versi cortesi e figure dipinte nella rocca di Scandiano*, in *Nicolò dell’Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, catalogo della mostra (Modena 2005), a cura di Sylvie Béguin e Francesca Piccinini, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, pp. 67-75.

D’Apuzzo, 2005

Mark Gregory D’Apuzzo, *Un affresco ritrovato: Lorenzo Sabatini a Jola* in “Annuario della Scuola di Specializzazione in Storia dell’Arte dell’Università di Bologna”, n. 4/5, 2003/04 (2005), pp. 139–149.

Kolsky 2005

Stephen Kolsky, *The Ghost of Boccaccio: Writings on Famous Women in the Italian Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2005.

Marongiu 2005

Marcella Marongiu, *Le storie di Alessandro Magno in palazzo Vizzani a Bologna*, in “Fontes”, VII, 2004-2005, 13-16, pp. 29-51.

Piccinini 2005

Francesca Piccinini (a cura di), *Nicolò dell’Abate: storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, Roma, Edimar, 2005.

Franklin 2006

Margaret Franklin, *Boccaccio’s Heroines: Power and Virtue in Renaissance Society*, Aldershot, Ashgate, 2006.

Müller, 2006

Christian Müller, *Hans Holbein the younger: the Basel years 1515-1532*, Munich, Prestel, 2006.

Van Veen 2006

Henk Th. van Veen, *Cosimo I De' Medici and His Self-Representation in Florentine Art and Culture*, Cambridge University Press, 2006.

Cavicchioli 2007

Sonia Cavicchioli, *Musica e "bellezza dell'anima". La via della virtù nel fregio della sala dei Concerti di palazzo Poggi a Bologna*, in *I luoghi di Nicolò dell'Abate. Pitture murali e interventi di restauro*, a cura di Angelo Mazza, Novara, Interlinea, 2007, pp. 127–144.

Chia 2007

Ilaria Chia, Nota biografica, in *Le disgrazie di Bartolino*, a cura di Ilaria Chia, Roma, Carocci, 2007, pp.19–24.

Colucci 2007

Isabella Colucci, *Tommaso Laureti negli affreschi della Sala dei Capitani in Campidoglio*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 91/92, 2007, pp. 106–114.

Mansueto-Calogero 2007

Donato Mansueto, Elena Laura Calogero, *The Italian Emblem: A Collection of Essays*, Glasgow Emblem Studies, 2007.

Vizzani 2007

Pompeo Vizzani, *Le disgrazie di Bartolino*, a cura di Ilaria Chia, Roma, Carocci, 2007.

Bianchi 2008

Ilaria Bianchi, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologna, Editrice Compositori, 2008.

Cavicchioli 2008

Sonia Cavicchioli, *Nei secoli della magnificenza: committenti e decorazione d'interni in Emilia nel Cinque e Seicento*, Bologna, Minerva Soluzioni Editoriali srl, 2008.

Benati 2009

Daniele Benati, *Un “quadro grande con donne nude” da Joachim Wtewael a Lorenzo Sabbatini*, in *Il più dolce lavorare che sia: melanges en l’honneur de Mauro Natale*, a cura di Frederic Elsig, Noemie Etienne, Gregoire Extermann, Cinisello Balsamo, (MI), Silvana Editoriale, 2009, pp. 115–121.

Bettini 2009

Sergio Bettini (a cura di), *Palazzo Magnani in Bologna*, Milano, F. Motta, 2009.

Cox 2009

Virginia Cox, *Gender and Eloquence in Ercole de’Roberti’s Portia and Brutus*, in “Renaissance Quarterly”, vol. 62, no.1, 2009, pp. 61–101.

Erasmus da Rotterdam 2009

Erasmus da Rotterdam, *L’educazione del principe cristiano*, a cura di Davide Canfora, Bari, Edizioni di Pagina, 2009.

Llewellyn Jones-Robson 2009

Lloyd Llewellyn Jones, James Robson, *Ctesias’ History of Persia: Tales of the Orient*, New York, Routledge, 2009.

Vitali 2009

Samuel Vitali, *Lorenzo Magnani “nobile et uno de’senatori della città di Bologna”*, in *Palazzo Magnani in Bologna*, a cura di Sergio Bettini, Milano, F. Motta, 2009, pp. 13–31

Campbell 2010

Erin Campbell, *Prophets, Saints, and Matriarchs: Portraits of Old Women in Early Modern Italy*, in “Renaissance Quarterly”, n. 63, 2010, pp. 807–849.

Dettmann 2010

Ingrid Dettmann, *Tommaso Laureti un allievo del Vignola?: considerazioni sui primi anni a Roma e note su due sconosciuti disegni di fontane*, in “Roma moderna e contemporanea”, n. 17, 2009(2010), pp. 207–233.

Franklin 2010

Margaret Ann Franklin, *Boccaccio's Amazons and Their Legacy in Renaissance Art: Confronting the Threat of Powerful Women*, in “Woman's Art Journal”, n. 31, 2010, pp. 13–20.

Llwelllyn-Jones-Robson 2010

Lloyd Llewellyn-Jones, James Robson, *Ctesias' History of Persia: Tales of the Orient*, Milton Park, Abingdon, Oxon, New York, Routledge, 2010.

Tofani Petrioli 2010

Annamaria Tofani Petrioli, *Considerazioni sui disegni di Girolamo Siciolante da Sermoneta agli Uffizi, con qualche nuova ipotesi*, in “Artibus et Historiae”, n. 31, 2010, pp. 121–130.

Berselli 2011

Elisabetta Berselli, *Decorazioni pittoriche delle stanze degli Anziani in Palazzo Pubblico a Bologna*, in “Arte a Bologna”, n. 7/8, 2010/2011, pp. 141–151.

Carrara 2011

Eliana Carrara, *Il Plinio di Giovanni Battista Adriani*, in “OPERA NOMINA HISTORIAE”, vol. 4(2011), pp. 133–160.

Ceccarelli 2011

Francesca Ceccarelli, *La Sala Bologna nei Palazzi Vaticani: architettura, cartografia e potere nell'età di Gregorio XIII*, Venezia, Marsilio, 2011.

Ceccarelli-Lenzi 2011

Francesco Ceccarelli e Deanna Lenzi (a cura di), *Domenico e Pellegrino Tibaldi: architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, Venezia, Marsilio, 2011.

Danieli 2011

Michele Danieli, *Lorenzo Sabatini e la committenza gregoriana nei Palazzi Vaticani*, in *La Sala Bologna nei Palazzi Vaticani*, a cura di Francesca Ceccarelli, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 78–85.

Ekserdjian 2011

David Ekserdjian, *A painting of Tomyris by Georg Pencz in Zagreb*, in “The Burlington Magazine”, Vol. 153, No. 1294, January, 2011, pp. 28–29.

Fausto 2011

Fausto Nicolai, *An unknown fresco by Tommaso Laureti in the monastery of Tor de' Specchi, Rome*, in “The Burlington Magazine”, n. 153, pp. 394–397.

Fontana 2011

Anna Chiara Fontana, *Tommaso Laureti: incontri e vicende in Emilia di un artista prospettico*, in “Arte documento”, n. 27, 2011, pp. 92–103.

Ianziti 2011

Gary Ianziti, *Writing History in Renaissance Italy*, London, Harvard University Press, 2011.

Mazzola 2011

Maria Giuseppina Mazzola, *Tommaso Laureti la sua formazione: un'ipotesi per iniziare*, in *Dal Razionalismo al Rinascimento: per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, a cura di M. Giulia Aurigemma, Roma, Campisano, 2011, pp. 107–110.

Opsomer 2011

Jan Opsomer, *Virtue, Fortune, and Happiness in Theory and Practice*, in *Virtues for the People*, a cura di Geert Roskam and Lucas Van Der Stockt, Leuven University Press, 2011, pp. 151–174.

Pisani 2011

Pisani, *L'iconografia della ruota della fortuna*, Verona, QuiEdit, 2011.

Ravaioli 2011

Davide Ravaioli, *Indagini su Bartolomeo Triachini*, in *Domenico e Pellegrino Tibaldi: architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, a cura di Francesco Ceccarelli e Deanna Lenzi, Venezia, Marsilio, 2011, pp.59–74.

Righini 2011 a

Davide Righini, *Iconografie celebrative, gli emblemi e i miti raffigurati nelle sale di rappresentanza del Palazzo Pubblico di Bologna (secoli XV–XVIII)*, in “Arte a Bologna”, n. 7/8, 2010/2011, pp. 128–140.

Righini 2011 b

Davide Righini, *Tommaso Laureti architetto e ingegnere idraulico: aggiunte e precisazioni*, in *Domenico e Pellegrino Tibaldi: architettura e arte a Bologna nel Secondo Cinquecento*, a cura di Francesco Ceccarelli e Deanna Lenzi, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 109–120.

Vitali 2011

Samuel Vitali, *Tommaso Laureti e Bartolomeo Cesi: precisazioni sulla decorazione dell'altra cappella Magnani in San Giacomo Maggiore*, in “Arte a Bologna: Bollettino dei musei civici d'arte antica, 7-8 (2011)”, pp. 23–36.

Bersani 2012

Serena Bersani, *101 donne che hanno fatto grande Bologna*, Roma, Newton Compton, 2012.

Di Marco 2012

Maria Pia Di Marco, *Le sale dei Foconi in Vaticano*, in *Unità e frammenti di modernità, arte e scienza nella Roma di Gregorio XIII. Boncompagni (1572–1585)*, a cura di Claudia Cieri Via, Ingrid Rowland, Marco Ruffini, Pisa, Roma, Serra, 2012, pp. 37–55.

Strinati 2012

Claudio Strinati, *Sebastiano del Piombo e Tommaso Laureti*, in “Konsthistorisk tidskrift”, n. 81, 2012, pp. 270–276.

Anselmi-De Benedictis-Terpstra 2013

Gian Marco Anselmi, Angela De Benedictis, Nicholas Terpstra, *Bologna: Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque: Recent Anglo-American Scholarship*, atti del convegno (Bologna 2011), Bononia University Press, 2013.

Jonckheere 2013

Koenraad Jonckheere, *Michiel Coxcie and the giants of his age*, London, Harvey Miller Publishers, 2013.

Pierguidi 2014

Stefano Pierguidi, *Orazio Samacchini e il “Cupido dormiente” antico di Isabella d’Este*, in “Atti e memorie. Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere ed Arti”, n. 79/80, 2011/12(2014), pp. 77–90.

Severino Boezio 2014

Severino Boezio, *La consolazione della filosofia*, a cura di Claudio Moreschini, Torino, UTET, 2014.

Campbell 2015

Erin Joan Campbell, *Old Women and Art in the Early Modern Italian Domestic Interior*, Farnham, Ashgate, 2015.

Fontana 2015

Anna Chiara Fontana, *Tommaso Laureti: “La morte di Adone” e qualche nuova considerazione*, in *Scipione Pulzone e il suo tempo*, atti della giornata di studio (Roma, 2014), a cura di Alessandro Zuccari, Roma, De Luca Editori d’Arte, 2015, pp. 201–209.

Testa 2015

Simone Testa, *Italian academies and their networks, 1525–1700: from local to global*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.

Tuttle 2015

Richard J. Tuttle, *The Neptune fountain in Bologna: bronze, marble, and water in the making of a papal city*, Turnhout, Harvey Miller, 2015

Bolzoni 2016

Marco Simone Bolzoni, *Tommaso Laureti: un nuovo disegno e qualche osservazione sul suo primo soggiorno romano*, in “Paragone”, n. 120/13, 2016, pp. 53–61.

Everson-Reidy-Sampson 2016

Jane Everson, Denis Reidy, Lisa Sampson, *The Italian Academies 1525-1700: Networks of Culture, Innovation and Dissent*, Cambridge, Legenda, 2016.

Habaj 2016

Michael Habaj, *Herodotus' renaissance return to Western-European culture*, in “Studia Antiqua et Archaeologica”, n. 22, 2016, pp. 83–94.

L’Occaso 2016

Stefano L’Occaso, *Una pala di Lorenzo Sabatini a Vigevano*, in “Viglevanum”, n. 26, 2016, pp. 8–13.

Weststeijn 2016

Johan Weststeijn, *Wine, Women, and Revenge in Near Eastern Historiography: The Tales of Tomyris, Judith, Zenobia, and Jalila*, in “Journal of Near Eastern Studies” 75, no. 1, 2016, pp. 91–107.

Amadio 2016

Sonia Amadio, *Il fregio nei palazzi romani del Cinquecento. Studi, progetti, modelli nella bottega*, in *Frises peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento*, en hommage à Luigi De Cesaris et Julian Kliemann, sous la direction de Antonella Fenech Kroke et Annick Lemoine, Rome, Académie de France à Rome, Paris, Somogy, 2016, pp. 63–73.

Cavicchioli 2016

Sonia Cavicchioli, *Le historiae affrescate dai Carracci in Palazzo Fava a Bologna, “seconda Roma” (1583-1593)*, in *Frises peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento*, en hommage à Luigi De Cesaris et Julian Kliemann, sous la direction de Antonella Fenech Kroke et Annick Lemoine, Rome, Académie de France à Rome, Paris, Somogy, 2016, pp. 233–259.

Comerlati 2017

Silvia Comerlati, *Notizie documentarie sugli organi della cattedrale di Parma*, in “Aurea Parma”, n. 100-101, 2016-2017, pp. 443–537.

Plutarco 2017

Plutarco, *Tutti i Moralia*, a cura di Emanuele Lelli e Giuliano Pisani, Milano, Bompiani, 2017.

Balzarotti 2018

Valentina Balzarotti, *Lorenzo Sabatini in palazzo Vizzani a Bologna. il fregio con Storie di Ciro*, in “Studi di storia dell’arte”, no. 29, 2018, pp. 93–102.

Gubbini 2018

Gaia Gubbini, *King Arthur in Medieval French Literature: History and Fiction, the Sense of the Tragic, and the Role of Dreams in La Mort le Roi Artu*, in *History and Drama: The Pan-European Tradition*, a cura di J. Küpper and I. Mosch, De Gruyter Mouton, Berlin-Boston, 2018, pp. 42–55.

Landi 2018

Elisabetta Landi, *Gli affreschi raccontano: L'Eneide di Palazzo Leoni*, Bologna, Istituto per i beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, 2018.

Petoletti 2018

Marco Petoletti, *Boccaccio, the Classics and the Latin Middle Ages*, in *Petrarch and Boccaccio*, a cura di Igor Candido, Berlin, Boston, De Gruyter, 2018, pp. 226–243.

Cavicchioli 2019

S. Cavicchioli, *Bologna 1530–1570. “Una grande intrecciatura di artisti e maniere”*, in *La maniera emiliana. Bertoja, Mirola, da Parma alle corti d'Europa*, a cura di M. C. Chiusa, Fontanellato, Franco Maria Ricci Editore, 2019, pp. 59–65.

Ciancabilla 2019

Luca Ciancabilla, *Abusi e restauri in materia di affreschi fra settecento e ottocento*, in *Palazzo Vizzani*, a cura di Michele Danieli, Bologna, Minerva, 2019, pp. 135-146.

Danieli 2019

Michele Danieli, *La decorazione pittorica*, in *Palazzo Vizzani*, a cura di Michele Danieli, Bologna, Minerva, 2019, pp. 51-104.

Doli 2019

Romolo Doli, *I Vizzani. Da nobili e potenti del contado e senatori e patrizi di Bologna*, in *Palazzo Vizzani*, a cura di Michele Danieli, Bologna, Minerva, 2019, pp. 153-180.

Wei 2019

Bairang Wei, *La sala dei fatti delle donne romane*, in *Palazzo Vizzani*, a cura di Michele Danieli, Bologna, Minerva, 2019, pp. 105-114.

RINGRAZIAMENTI

Vorrei ringraziare, innanzitutto la mia famiglia, che mi ha sempre supportato durante la mia lunga carriera di studio.

Poi ho bisogno di ringraziare la China Scholarship Council, per avermi fornito un sostegno finanziario per il mio studio e la mia ricerca.

I miei più sentiti ringraziamenti vanno a tutti coloro che mi hanno aiutato in questa ricerca:

A Sonia Cavicchioli, la mia professoressa advisor, non solo mi ha dato supporto accademico, ma mi ha guidato nella mia tesi, mi ha incoraggiato e mi ha trattato come una di famiglia. Senza il suo aiuto, non avrei mai fatto questa ricerca.

A Daniele Benati, a Marinella Pigozzi e a tutti i professori dal nostro Dipartimento, che mi hanno dato preziosi consigli per la tesi.

A Camilla Sanguinetti, grazie per la sua calorosa e sincera accoglienza, e avermi dato accesso a palazzo Vizzani per scattare foto e guardare le opere più volte, che è stato senza dubbio un aiuto molto importante per la mia ricerca.

A Michele Danieli, Camillo Tarozzi e altri ricercatori che mi trattano come una amica di cuore e mi danno sempre consigli.

A Wei Wei, la mia sincera amica, grazie per il suo consiglio e il suo aiuto in tutte le nostre discussioni.

A Guido Checchi e Giulia Brusori, i cari colleghi e amici, che mi hanno aiutato a correggere la grammatica del testo, che è stato un lavoro noioso però importante, essendo un aspetto necessario per me, grazie mille.

A Luca, che mi ha aiutato con la lingua latina e mi dà il coraggio della ricerca.